

Tatiana-Ana Fluieraru

THÈME ET VARIATIONS

Le mythe de Philoctète aux XVIIe et XVIIIe siècles



Presa Universitară Clujeană

TATIANA-ANA FLUIERARU

THÈME ET VARIATIONS

**LE MYTHE DE PHILOCTÈTE
AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES**

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Silviu Angelescu

Conf. univ. dr. Angela Stănescu

ISBN 978-606-37-0164-1

© 2017 Autoarea volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul autoarei, este interzisă și se pedepsește conform legii.

Tehnoredactare computerizată: Alexandru Cobzaș

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@editura.ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro>

TATIANA-ANA FLUIERARU

THÈME ET VARIATIONS
LE MYTHE DE PHILOCTÈTE
AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

2017

TABLE DES MATIÈRES

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES (9)

I. VERS UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DU MYTHE DE PHILOCTÈTE (11)

TRADUCTIONS DU *PHILOCTÈTE* DE SOPHOCLE DANS LES LANGUES MODERNES, p. 13

REPRÉSENTATION DU PHILOCTÈTE ANTIQUE: Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle, p. 17 • J. J. Winckelmann, Philoctète et l'histoire de l'art chez les Anciens, p. 25 • Le père Raffei et les reliefs de la Villa Albani, p. 28

II. PHILOCTÈTE DANS DES OUVRAGES DRAMATIQUES (31)

ÉCHOS MÉDIÉVAUX ET RENAISSANTS: Thomas Heywood, *The Silver Age et The Brazen Age*, 1613, p. 33 • Isaac de Benserade, *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, 1636, p. 34

HERCULE SUR L'ŒTA DE SÉNÈQUE, VECTEUR DU MYTHE DE PHILOCTÈTE: Fonctions de Philoctète dans *Hercule sur l'Œta*, p. 36 • Les hypertextes sénéquiens, p. 37 • Philoctète, l'ami et l'héritier d'Hercule – Pièces et livrets d'opéra (Jean Prévost, *Hercule*, tragédie, 1613–1614, p. 40; Jean Rotrou, *Hercule mourant*, tragédie, 1634/1636, p. 40; Girolamo Frigimelica Roberti, *Ercole in cielo*, tragedia per musica, 1696, p. 42; Clearco Froschiena, *La Salita d'Ercole in Cielo*, intermedio per musica, 1724, p. 42; Jean-François Marmontel, *Hercule mourant*, tragédie lyrique, 1761, p. 43; Sieur De Saint-Germain, *La Mort d'Hercule*, tragédie, 1778, p. 44; Alessandro Pepoli, *La Morte d'Ercole*, tragedia per musica, 1790, p. 44; Mattia Butturini/Botturini, *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica, 1791, p. 45; Giovanni Schmidt, *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica, 1819, p. 45) – Ballets (Jean-Georges Noverre, *La Mort d'Hercule*, 1763, p. 46; Jean Favier, *Apoteosi d'Ercole*, 1768, p. 46; Charles Le Picq, *Trionfi e vittorie d'Ercole*, 1770, p. 47; *La mort d'Hercule*, 1779, p. 47; Étienne L'Auchery, *La Mort d'Hercule*, 1772, p. 47; Francesco Clerico, *La morte d'Ercole*, 1790, p. 47; Pietro Angiolini, *La morte d'Ercole*, 1793/1802, p. 48; Germain Quériau, *L'Apothéose d'Hercule*, 1828, p. 49) • Philoctète, le rival d'Hercule (L'abbé Abeille, *Hercule*, tragédie, 1681, p. 49; Florent Carton-Dancourt, *La Mort d'Hercule*, tragédie, 1683, p. 51; Jean Galbert de Campistron, *Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, tragédie en musique, 1693, p. 52; Luciano Francisco Comella y Villamitjana, *Hércules i Deyanira*, melodrama trágico, 1799, p. 53) • Philoctète parjure: Jallodin, *Les combats de la vertu*, ballet, 1736, p. 54

L'ŒDIPÉ DE VOLTAIRE, TRAGÉDIE, 1718 : Un amour suranné, p. 57 • Philoctète à Thèbes, p. 59 • Le Philoctète de Voltaire face au public, p. 61 • Dans le sillon de Voltaire : Œdipe travesti, parodie, 1719, p. 65

UN NOUVEAU VECTEUR DU MYTHE, LE PHILOCTÈTE DE SOPHOCLE : *Philoctetes* quam divina tragoedia!, p. 68 • *Philoctète* joué par des amateurs, p. 69 • Analyses à rebours, p. 71 • Enfin Diderot vint..., p. 76 • Traductions, adaptations, restitutions du *Philoctète* de Sophocle (Ortensio Scammacca da Lentini, *Filottete*, tragedia morale, 1641, p. 82; José Arnal, *El Philoctetes*, tragedia, 1750, p. 82; Johann Gottfried Herder, *Philoctetes. Scenen mit Gesang*, 1774, p. 89; Jean-François de La Harpe, *Philoctète*, tragédie, 1781/1783, p. 93; *Philoctète, tragédie en pot pourri*, 1783, p. 99; Antoine-François-Claude Ferrand, *Philoctète*, tragédie, 1780, p. 99) • Philoctète et ses filles (Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, *Philoctète*, tragédie, 1755, p. 112; Antoine-François Riccoboni, *La Rancune*, parodie, 1755, p. 128; Thomas Monro, *Philoctetes in Lemnos*, a drama, 1795, p. 136; B. Mëndouze, *Philoctète*, tragédie lyrique, 1806, p. 142) • Philoctète à Samos : François Aubry, *Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille, dans l'île de Samos*, avant 1818, p. 143

III. PHILOCTÈTE DANS DES OUVRAGES ÉPIQUES (145)

LA SUITE DE L'ILIADÉ DE FRANÇOIS DU SOUHAIT, 1614, p. 147

PHILOCTÈTE DANS *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* DE FÉNELON, 1699 : Philoctète en Hespérie, p. 152 • La confession de Philoctète, p. 155 • De l'usage du mythe au XVII^e siècle, p. 161 • Déshéroïsation de Philoctète, p. 163 • Une histoire édifiante, p. 170

PHILOCTÈTE DANS LES ADAPTATIONS DE *TÉLÉMAQUE* : Imitations sérieuses (Laurent Bordelon, *Les Solitaires en belle humeur*, 1722, p. 174; Ansart, *Philoctète ou Voyage instructif et amusant*, 1737, p. 174; Pedro de Montengón y Paret, *El Antenor*, 1788, p. 175) • Parodies (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, 1714/1736, p. 182; Jean-Baptiste de Junquière, *L'Élève de Minerve ou Télémaque travesti*, p. 192; A. B. Parigot, *Les Aventures de Partout-Rôdant, ou le Télémaque travesti*, 1821, p. 196)

PHILOCTÈTE ET LA GUERRE DE THÈBES : William Wilkie, *The Epigoniad*, 1757, p. 198

IV. PHILOCTÈTE DANS LA POÉSIE LYRIQUE (203)

Allusions et paraphrases, p. 205 • Louis Sébastien Mercier, *Philoctète dans l'île de Lemnos à Poëan son père*, 1762, p. 207 • Jean-Marie-Nicolas Deguerle, *Œnone et Pâris*, vers 1800, p. 211 • Thomas Russell, *Sonnet XIII. Suppos'd to be written at Lemnos*, avant 1788, p. 212

V. PHILOCTÈTE DANS LES DÉBATS D'IDÉES DU XVIII^e SIÈCLE (213)

L'EXPRESSION DE LA DOULEUR : Une comparaison trompeuse de Winckelmann, p. 216 • Lessing, *Philoctète et le nouveau pathos* (L'émotion, par-delà le beau et le laid. L'examen de la pièce), p. 219 • Philoctète dans la silve herdérienne, p. 227

AUX ORIGINES DU LANGAGE : Herder, *Traité de l'origine du langage*, 1771, p. 233

VI. REPRÉSENTATIONS DE PHILOCTÈTE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES (237)

LE PHILOCTÈTE DE GÉRARD DE LAIRESSE ET D'ADRIAAN SCHOONEBEEK, p. 239

GRAVURES : Représentation de Philoctète dans les éditions des *Aventures de Télémaque* de Fénelon, p. 244 • Représentation du héros dans les éditions du *Philoctète* de Sophocle, p. 249

PEINTURES, DESSINS, FRESQUES, DÉCORS : Philoctète auprès d'Hercule (Alessandro Algardi, p. 251; Sébastien Bourdon, p. 252; Stefano Maria Legnani dit il Legnanino, p. 252; Luca Giordano, p. 253; Noël Coypel, p. 254; Gregorio de Ferrari, p. 255; Sebastiano Ricci, p. 255; François Boucher, p. 256; Jean-Baptiste Deshayes de Colleville, p. 256; Jean-Baptiste Regnault, p. 256; Ivan Akimovitch Akimov, p. 256; Christoph Unterberger, p. 257) • Philoctète à Lemnos (Claude Lorrain, 1635–1645, p. 258; Le Philoctète blessé de Gysbert/Gérard van Kuijl, 1647, p. 258; Jean-Baptiste Deshayes de Colleville, *Néoptolème enlevant les armes de Philoctète par l'ordre d'Ulysse*, avant 1765, p. 259) • Philoctète de la tête aux pieds (James Barry, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1770, p. 260; Nicolaï Abraham Abildgaard, *Philoctète blessé*, 1774–1775, p. 265; Louis David, *Patrocle/Philoctète*, 1778, p. 268; Jean-Germain Drouais, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1788, p. 268; Entourage de François-Xavier Fabre, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, vers 1790, p. 272; Guillaume Guillon Lethière, *Philoctète dans l'île déserte de Lemnos, gravissant les rochers pour avoir un oiseau qu'il a tué*, 1798, p. 272 – Les trois *Philoctète* de Lethière, p. 275 – Épilogue contradictoire, p. 277) • Paysage historique à Lemnos (Pierre-Henri de Valenciennes, *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'isle de Lemnos*, 1789, p. 277; Jean-Antoine Constantin, dit Constantin d'Aix, *Ulysse et Néoptolème déroband les flèches de Philoctète*, après 1800, p. 278) • L'ambassade à Lemnos (Jean-Joseph Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule*, 1784–1785, p. 279; Jean Briant et ses Philoctètes, p. 281; Asmus Jakob Carstens, *Philoctète menaçant Ulysse avec l'arc d'Hercule*, 1790, p. 281; Jacques Réattu, *Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*, 1794–1795, p. 282; Nicolas André Monsiau, *Philoctète dans l'isle de Lemnos*, 1791, p. 282; François-Xavier Fabre, *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète l'arc et les flèches d'Hercule*, 1800, p. 283)

SCULPTURES : Carl von Gontard, *Hercule et Philoctète*, 1770, p. 287 • Charles-Louis Corbet, *Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos*, 1782, p. 287 • François-Nicolas Delaistre, *Philoctète dans l'île de Lemnos se plaignant aux Dieux de la blessure qu'il s'est faite avec les flèches d'Hercule*, 1785, p. 287 • Augustin Félix Fortin, *Philoctète en figure académique*, 1789, p. 288 • Barthélemy Corneille, *Guerrier solitaire*, 1790, p. 288 • Guillaume Boichot, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1788, p. 288 • Mikhaïl Ivanovitch Kozlovsky, *Philoctète et le Berger*, 1790, p. 289; *Philoctète*, 1789, p. 289 • Charles-Antoine Callamard, *Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète, pour le contraindre à les suivre au siège de Troye*, 1792, p. 289

ANNEXE

SOURCES TEXTUELLES ET ICONOGRAPHIQUES DU MYTHE DE PHILOCTÈTE
(DU MOYEN ÂGE JUSQU'AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE), p. 291

CONSIDÉRATIONS PRÉLIMINAIRES

Le XVI^e siècle avait fait avancer la connaissance du mythe de Philoctète par la découverte et la mise en circulation de la pièce homonyme de Sophocle et de textes antiques inconnus au moyen âge. La réception du mythe de Philoctète traverse une étape de croissance et de diversification avant d'entamer une nouvelle phase de son évolution : lors de la seconde moitié du XVIII^e siècle un bouleversement se produit qui fait du *Philoctète* de Sophocle la source principale d'inspiration des auteurs et des artistes. Philoctète devient protagoniste, et son existence à Lemnos intéresse autant que son amitié avec Hercule.

En effet, pour très longtemps Philoctète est resté un personnage littéraire assez simplet, dépendant de sa relation avec Hercule dont il est le serviteur, le compagnon, l'ami. C'est ce personnage galant, issu de la tragédie *Hercule sur l'Œta* de Sénèque, refait d'après les mentalités du XVII^e siècle et qui survit jusque dans le prétendant de Jocaste dans l'*Œdipe* de Voltaire, que se plaisent à distribuer dans leurs pièces de théâtre et leurs opéras les auteurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Car au début du XVIII^e siècle Philoctète pouvait encore passer pour « un pauvre écuyer d'Hercule qui n'avait d'autre mérite que d'avoir porté ses flèches, et qui veut s'égaliser à son maître dont il parle toujours »¹. Grâce à des interprétations diverses du mythe, notamment à sa présence dans le *Télémaque* de Fénelon, grâce à la lecture et à l'examen de la tragédie de Sophocle, à sa traduction dans les langues vernaculaires et aux imitations qu'elle a engendrées, grâce aussi aux découvertes archéologiques qui imposent une autre image de l'Antiquité, un nouveau Philoctète émerge dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Inspiré presque exclusivement du personnage de Sophocle, ce nouveau Philoctète est en train de triompher de tous ses avatars antérieurs, et de les faire tous oublier. Il est distribué non seulement dans des tragédies et des opéras, mais aussi dans des parodies, ballets, pantomimes, romans et récits, dans

¹ Voltaire, *Lettres à M. de Genonville contenant la critique de l'Œdipe – Lettre V. Qui contient la critique du nouvel Œdipe*.

des poèmes lyriques ou didactiques, il inspire des doctrinaires et des artistes, ce qui contredit l'image quelque peu réductrice qu'en avait Oscar Mandel². Cette période dure quelques 150 ans, couvrant en gros les XVII^e et XVIII^e siècles, ce qui explique la structure du présent ouvrage : le personnage dramatique imité d'après Sénèque ne s'épuise pas au XVII^e siècle et cohabite plusieurs décennies avec le Philoctète sophocléen qui ne fait ses premiers pas sur le théâtre que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle ; le Philoctète de Fénelon, imaginé à l'orée du XVII^e siècle, passe dans les imitations et autres adaptations des *Aventures de Télémaque* du siècle suivant ; les conventions en matière de représentation de Philoctète se forment lentement, et on retrouve des similitudes étonnantes entre sa figuration dans une gravure d'Adriaan Schoonebeek de 1695 et dans la peinture de John Barry de 1770.

² Pour Oscar Mandel Philoctète était destiné à incarner un personnage tragique, ce qui justifie cette conclusion : « The truth is that the notion of an opera – or a madrigal – concerning Philoctetes is downright comical and need not be pursued. » – Oscar Mandel, *Philoctetes and the Fall of Troy. Documents, Iconography, Interpretations*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1981, pp. 125.

I

VERS UNE MEILLEURE CONNAISSANCE DU MYTHE DE PHILOCTÈTE

TRADUCTIONS DU PHILOCTÈTE DE *SOPHOCLE* DANS LES LANGUES MODERNES

REPRÉSENTATION DU PHILOCTÈTE ANTIQUE : Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle • J. J. Winckelmann, Philoctète et l'histoire de l'art chez les Anciens • Le père Raffei et les reliefs de la Villa Albani

Auch im *Philoktet* [...] ruht doch alles
wieder auf dem ewigen Grund der
menschlichen Natur.

(Schiller, lettre à Goethe)

TRADUCTIONS DU *PHILOCTÈTE* DE SOPHOCLE DANS LES LANGUES MODERNES

Une belle légende rapportée par Voltaire faisait de la reine Élisabeth I^{ère} un des premiers sinon le premier traducteur de *Philoctète* en langue vernaculaire: «Les gens qui font les cabales à Paris n'entendent point le grec. Je vous apprendrai qu'une héroïne de votre sexe l'entendait [...] ; c'est la reine Élisabeth. Elle avait traduit ce *Philoctète* de Sophocle en anglais.» (Voltaire, lettre à Mme Denis du 22 avril 1752)¹

Les tragédies de Sophocle étaient lues et étudiées couramment dans des traductions latines – qui étaient parfois des adaptations plutôt que des traductions fidèles² – dont les premières ont été réalisées une quarantaine d'années après l'édition aldine. La traduction en langues modernes de certaines tragédies de Sophocle vient assez tôt: pour nous rapporter aux seules traductions en français, *Electre* a été traduite en vers par Lazare de Baïf en 1537, *Antigone* a été traduite en alexandrins en 1572 par Jean-Antoine de Baïf (une autre traduction de Calvy de la Fontaine, en 1542)³, *Trachiniae* par le même Jean-Antoine de Baïf, vers 1565 (texte perdu). Par contre, *Œdipe Roi* ne sera traduit qu'en 1692 par André Dacier⁴, alors que la première traduction en français de *Philoctète* date de 1730.

Mais bien avant la traduction en langues modernes on peut identifier des passages imités d'après le *Philoctète* de Sophocle dans divers écrits: ainsi, John Milton

¹ Cette légende pourrait se fonder sur les informations fournies par Roger Ascham dans sa lettre adressée à Johannes Sturm le 4 avril 1550 – T. W. Baldwin, *William Shakespeare's Small Latine & Lesse Greeke*, t. 1, University of Illinois Press, 1944, p. 259.

² La *Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu* exigeait que les pièces jouées par les collégiens et les intermèdes fussent écrits en latin, ce qui n'encourageait pas les traductions en vernaculaire.

³ *Antigone* est traduite en anglais en 1581 par T. Watson et *Electre* en 1649 par Christopher Wase.

⁴ J. Jouanna, *Sophocle*, Paris, Fayard, 2007, pp. 531 et 867; R. R. Bolgar, *The Classical Heritage and its Beneficiaries*, Cambridge, 1954, p. 524.

s'inspire dans son *Paradis perdu* de l'adieu qu'adresse Philoctète à son île pour l'adieu d'Ève au paradis⁵ ; Fénelon utilise de longs fragments traduits du *Philoctète* de Sophocle dans son *Télémaque*, 1699 ; le personnage Melisander de la tragédie *Agamemnon* de James Thomson est imité d'après le Philoctète de Sophocle⁶. Plus tard, Louis Racine traduit en français et en vers quelques passages dans ses *Réflexions sur la poésie*, 1742, et William Mason fait résonner des échos du *Philoctète* de Sophocle dans son *Elfrida*, 1752, mise en scène en 1772 à Covent Garden.

Thomas Sheridan est l'auteur de la première traduction en une langue moderne du *Philoctète* de Sophocle – il s'agit d'une traduction en anglais, en vers blancs pour les dialogues, diversement versifiée pour les parties du chœur, publiée en 1725⁷. Quatre ans plus tard George Adams publie une traduction complète en anglais, en prose, des sept pièces de Sophocle⁸. Thomas Francklin est l'auteur en 1759 de la première version intégrale anglaise en vers de Sophocle – nouvelle édition en 1766, édition révisée et corrigée en 1788⁹ quand paraît aussi la traduction de Robert Potter¹⁰.

Pierre Brumoy publie dans son *Théâtre des Grecs*, 1730, la traduction intégrale de trois tragédies de Sophocle, *Œdipe Roi*, *Electre* et *Philoctète*¹¹. Cette édition, qui recèle la première traduction, en prose, en français de *Philoctète*, sera améliorée par Guillaume Dubois de Rochefort, qui semble être l'auteur de la première édition intégrale de Sophocle en français, une traduction en prose également, plus précise que celle du père Brumoy, publiée en 1788¹². À remarquer que le *Théâtre des Grecs* du père Brumoy est lu par des auteurs de diverses nationalités – il est connu en Espagne, comme l'avoue José Arnal dans la préface de son *El Philoctetes*, traduit en anglais par Charlotte Lennox¹³ et pris comme modèle par Thomas Francklin, *Regius*

⁵ Sur l'influence de *Philoctète* sur *Samson Agonistes* de Milton, v. Blair Hoxby, *What Was Tragedy? Theory and the Early Modern Canon*, Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 137–145.

⁶ Lessing, *Du Laocoon*, traduction française par A. Courtin, Paris, Hachette, 1887, p. 34.

⁷ Thomas Sheridan, *The Philoctetes of Sophocles, translated from the Greek*, Dublin, printed by J. Hyde and E. Dobson for R. Owen, 1725.

⁸ *The Tragedies of Sophocles, translated from the greek with notes historical, moral and critical by George Adams*, 2 t., London, C. Davis and S. Austen, 1729.

⁹ *The Tragedies of Sophocles, translated from the Greek by Thomas Francklin*, 2 t., London, 1759 ; d'autres éditions en 1809 et 1832.

¹⁰ *The Tragedies of Sophocles*, London, 1788.

¹¹ *Théâtre des Grecs* par le R. P. Brumoy, 3 t., Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730 ; nouvelles éditions en 1749, 1785, 1788, 1820, 1826. V. aussi Jean-Noël Pascal, « De la somme à l'encyclopédie. Parcours à travers un siècle d'éditions du *Théâtre des Grecs* (1730–1826) », in *Anabases*, n° 14, 2011, pp. 113–131.

¹² *Théâtre de Sophocle, traduit en entier avec des remarques et un examen de chaque pièce* par M. de Rochefort, 2 t., Paris, chez Nyon l'aîné et Fils, 1788.

¹³ *The Greek Theatre of Father Brumoy translated by Mrs. Charlotte Lennox in three volumes*, London, 1759.

Professor of Greek à Cambridge. Les lecteurs allemands utilisaient couramment eux aussi les traductions en français du père Brumoy¹⁴ – comme Lessing¹⁵, Herder¹⁶, Schiller, Goethe. La première traduction française en vers du *Philoctète* de Sophocle est celle de La Harpe de 1783¹⁷.

La première traduction de *Philoctète* en allemand date de 1760¹⁸ : son auteur, Johann Jacob Steinbreuchel ou Steinbrüchel, publie trois ans plus tard une édition réunissant les traductions de plusieurs pièces de Sophocle et d'Euripide¹⁹, mais ses traductions étaient, selon Herder, assez prosaïques. En 1777 Eustachius Moritz Goldhagen publie une nouvelle traduction en allemand de quelques tragédies de Sophocle dont *Philoctète*²⁰. Georg Christoph Tobler fait paraître une traduction de quatre tragédies sophocléennes, dont *Philoctète* en 1781²¹. La première traduction intégrale des tragédies de Sophocle en allemand et en vers semble avoir été celle de Christian zu Stolberg-Stolberg²². La traduction de *Philoctète* par Theodor Schmalz a la particularité d'alterner prose et parties versifiées, destinées à être chantées²³.

Philoctète a été traduit en néerlandais en 1793 – il s'agit en fait de la traduction de la version française de La Harpe réalisée par A. L. Barbaz.

La première traduction italienne de *Philoctète* date de 1767²⁴. Mentionnons aussi la traduction en vers de Francesco Lenzini²⁵ et la traduction de Vittorio Alfieri, pu-

¹⁴ Humphry Trevelyan, *Goethe and the Greeks*, Cambridge University Press, 2004, p. 60.

¹⁵ Lessing, *Laocoon*, pp. 7, 34.

¹⁶ Herder cite sa traduction dans l'analyse de *Philoctète* de Sophocle – J. G. Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, traduction et édition de Gregory Moore, Princeton University Press, 2006, p. 76.

¹⁷ V. infra, « Jean-François de La Harpe, *Philoctète* », p. 84.

¹⁸ *Philoctetes. Ein Trauerspiel des Sophokles nebst Pindars dritter Ode*. Aus dem Griechischen von dem Uebersetzer der Electra [Johann Jacob Steinbreuchel], Wien und Leipzig, bey Johann Friedrich Jahn, 1760.

¹⁹ *Das tragische Theater der Griechen. Des Sophocles erster Band*, Zürich, Orell, Gessner und Comp, 1763. Ce premier volume contenait *Electre*, *Œdipe*, *Philoctète* et *Antigone*.

²⁰ Eustachius Moritz Goldhagen, *Des Sophokles Trauerspiele*, t. I, Hinz, 1777. Le volume contenait *Antigone*, *Philoctète*, *Ajax* et *Les Trachiniennes*.

²¹ *Sophokles*. Verdeutscht von Georg Christoph Tobler, t. I, Basel, Johannes Schweighauser, 1781. Le volume contenait *Les Trachiniennes*, *Ajax*, *Philoctète* et *Electre*.

²² Christian graf zu Stolberg, *Sofokles*, Leipzig, bei G. J. Göschen, 1787. *Filoktätäs* est la dernière pièce du second tome; dans le prologue, le traducteur précise que le héros, ne voulant pas répéter les erreurs d'Hercule, qui s'est laissé souvent charmer par les femmes, subira la vengeance de la nymphe qu'il avait dédaignée avant d'obtenir la gloire à Troie.

²³ Theodor Schmalz, *Philoktet. Ein Schauspiel mit Gesang nach dem Griechischen des Sophocles*, Königsberg, Friedrich Nicolovius, 1795.

²⁴ *Il Filottete, tragedia di Sophocle con alcune rime di Tommaso Guiseppe Farsetti Patrizio Veneto*, Venezia, Angelo Geremia, 1767; nouvelle édition, *Le Trachiniesi, l'Ajace flegellifero ed il Filottete, tragedia di Sofocle, volgarizzate da Tommaso Giuseppe Farsetti*, Venise, s.n., 1773.

²⁵ Francesco Lenzini, *Filottete, tragedia di Sofocle volgarizzata*, Siena, Francesco Rossi, 1791.

blée en 1804, d'après les éditions de Capperonnier et Brunk²⁶. Massimiliano Angelelli a donné la première version intégrale des tragédies de Sophocle en italien²⁷.

Il y aurait trois traductions espagnoles de *Philoctète* avant 1780²⁸. J'ai pu documenter plusieurs éditions d'un texte publié anonymement par le jésuite José Arnal (1729–1790), réputé à usage scolaire, mis en scène dans un collège de Saragosse, qu'on doit considérer plutôt une adaptation qu'une traduction²⁹. Ajoutons à cette liste la traduction inédite de Pedro Montengón y Paret (1745–1824), qui, si elle n'a pas été publiée, ne témoigne pas moins de l'intérêt pour la pièce de Sophocle à la fin du XVIII^e siècle en Espagne³⁰.

Philoctète sera transposé en grec moderne par Nikolaos Piccolos (Pikkolos ou Pikkolou), en 1818 – une adaptation en prose amputée des parties du chœur³¹, la première tragédie antique en grec moderne à avoir été représentée³².

²⁶ Alfieri avoue qu'en 1797 il s'était mis à traduire l'*Alceste* d'Euripide, le *Philoctète* de Sophocle, les *Perses* d'Eschyle, les *Grenouilles* d'Aristophane – Alfieri, *Mémoires*, Paris, Charpentier, 1840, p. 440. V. infra, p. 284.

²⁷ *Tragedie di Sofocle recate in versi italiani da Massimiliano Angelelli bolognese*, 2 t., Bologna, Annesio Nobili, 1823–1824.

²⁸ O. Mandel, *op. cit.*, p. 129.

²⁹ Sófocles, *El Philoctetes: tragedia, en dos actos*, Barcelona, por la viuda Piferrer, vendese en sy libreria administrada por Juan Sellent; y en Madrid: en la de Quiroga, 1750.

³⁰ La traduction serait entreprise vers 1795; le manuscrit a été publié par Maurizio Fabbri – *El Edipo, La Electra, El Filoctetes: tragedias de Sófocles traducidas por Pedro Montengón*, Abano Terme, Piovan Editore, 1992.

³¹ Piccolos n'ait avoir utilisé la traduction de La Harpe, prétendant avoir adapté le texte en grec moderne d'après le texte de Sophocle – Dimitris Tziouvas, «The Wound of History», *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture*, Oxford University Press, 2014, p. 299.

³² La version de Piccolos a été représentée par la société *Philiki Hetaireia* à Odessa, et reprise en 1822, 1858 et 1889 – Gonda Van Steen, «Enacting History and Patriotic Myth: Aeschylus' *Persians* on the Eve of the Greek War of Independence», in *Cultural responses to the Persian wars: antiquity to the third millennium*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 310.

REPRÉSENTATION DU PHILOCTÈTE ANTIQUE

L'archéologue Raoul-Rochette constatait en 1828 que la liste des artefacts antiques représentant avec certitude Philoctète était très courte: «deux pierres gravées [de la collection] de Stosch, publiées par Winckelmann, celle de Boethus insérée parmi les planches du *Voyage pittoresque* de M. Choiseul-Gouffier, et peut-être une quatrième publiée par J. Rossi, mais avec une explication erronée», auxquelles il faut ajouter quelques urnes étrusques des musées de Florence et de Volterra, la plupart inédites (*Journal des Savants*, mars 1828, p. 176).

Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle

En fait la liste des artefacts susceptibles de représenter Philoctète connus à la fin du XVIII^e siècle est un peu plus longue, contenant aussi quelques fausses attributions, instructives elles aussi à plus d'un égard.

1^o Le premier artefact sur lequel est représenté Philoctète à être reproduit semble avoir été un sarcophage à guirlandes qui se trouvait à l'époque dans la basilique Sainte-Marie-du-Transtevere de Rome: le dessin se trouve dans le *Codex Escorialensis* 28-II-12, daté 1480–1500, dont l'auteur supposé est Ghirlandaio (Real Biblioteca del Monasterio de El Escorial, 28-II-12, f. 44v); le sarcophage sera par la suite reproduit dans le *Codex Coburgensis*, réalisé vers 1550 (*Codex Coburgensis*, f. 205 n^o 205 – Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg, inv. n^o Hz 2). Un nouveau dessin du même sarcophage est publié dans *Inscriptionum antiquarum Graecarum et Romanarum*, 1743; à l'époque le sarcophage était dans la Villa Medicea di Lappoggi à Florence³³. Antonio Francesco Gori, le premier à s'y intéresser, pensait que le sarcophage était consacré aux exploits de Diomède, la scène à gauche représentant selon lui le moment où Diomède est blessé par Pandare (*Iliade*, V, 105), la scène à droite représentant un épisode de l'exil lemniens de Philoctète: le

³³ Carl Robert, *Die antiken Sarkophag-Reliefs. Mythologische Cyklen*, Berlin, 1890, pp. 150–152.

héros, sans barbe, tenant le carquois sous son bras droit, se traîne devant sa grotte appuyé sur un genou (l'autre jambe est recouverte d'une draperie), là où l'attendent Ulysse et Diomède, envoyés par Agamemnon (Hygin, 102). Selon l'auteur, la scène présente des similitudes avec une urne étrusque mentionnée dans le volume trois de son *Museum Etruscum* (urne 332 du Musée de Volterra)³⁴.

Les opinions de Gori seront corrigées par Georg Zoëga qui considère que le sarcophage contient des scènes de la vie d'Ulysse et reconnaît dans l'image à gauche un autre épisode de l'histoire de Philoctète: l'archer est transporté dans un char au camp des Grecs pour y être soigné³⁵. Selon L. A. Milani, Gori avait modifié le dessin en plaçant un carquois sous le bras de Philoctète (la position du bras indiquerait plutôt que l'archer s'appuyait sur un bâton pour avancer) et en changeant l'aspect des personnages³⁶.

2° Une gemme représentant Philoctète en train d'éventer sa plaie avec une aile d'oiseau est en circulation au XVI^e siècle. La gravure attribuée à Enea Vico (1523–1567) avait été publiée par Giacomo Rossi dans *Ex gemmis et cameis antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico*, 1650, figure 29. Avant cette date on connaissait une autre gravure ayant le même sujet attribuée à Battista Franco (1510–1561), réalisée vers 1550, mise en circulation par Antonio Lafreri et Antonio Salamanca, intégrée par la suite dans le *Speculum Romanae Magnificentiae*, 1573³⁷. La plupart des gravures dont celle représentant Philoctète sera rachetée après la mort d'Antonio Lafreri par Claudio Duchetti (1554–1597) qui en assurera la publication.

Des gravures d'après cet artefact représentant Philoctète circulait donc depuis le dernier tiers du XVI^e siècle, mais il est difficile de préciser si on y voyait une image de l'archer ou une autre figure antique – un philosophe stoïque, comme il est dit dans l'édition Rossi. En 1772 le sujet est correctement identifié par le père Raffei:

³⁴ Antonio Francesco Gori, *Inscriptionum antiquarum Graecarum et Romanarum quae in Etruriae urbibus exstant*, pars tertia, Florence, 1743, pp. CXXIX–CXXX. Le dessin du sarcophage (planche XXXIX) est fait par Giovanni Domenico Ferretti dit Giandomenico d'Imola. Même interprétation chez Antoine Mongez: « [Diomède] retourne du combat, blessé & porté sur un char; ensuite il reçoit les flèches de Philoctète » – Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, t. 2, Paris, chez Panckoucke, 1788, p. 384.

³⁵ Georg Zoëga, *Li Bassirilievi antichi del palazzo Albani incisi da Tommaso Piroli*, t. 1, Roma, Francesco Bourlié, 1808, p. 259, n. 4. V. aussi Hermann Egger, *Codex escurialensis ein skizzenbuch aus der werkstatt Domenico Ghirlandaios*, Vienne, Alfred Hölder, 1906, folio 44v, p. 118.

³⁶ L. A. Milani, *Il mito di Filottete nella letteratura classica e nell' arte figurata*, Firenze, 1879, pp. 92–95. Ce sarcophage qui se trouvait à Florence, dans les jardins du comte della Gherardesca avant qu'on n'en perde la trace, présente des ressemblances avec le sarcophage de Hever Castle conservé depuis 1983 à l'Antikenmuseum de Bâle (Sarkophag Lu 255).

³⁷ Site du Metropolitan Museum, numéro 41.72(2.173) (*Speculum Romanae Magnificentiae*); British Museum numéro 2005, U.78 (*Ex antiquis cameorum et gemmae delineata*).

Io crederei piuttosto espresso Filottete in un'altra antica Gemma edita da Giacomo Rossi tra le incise in rame da Enea Vico alla Tavola 29., comechè ivi leggasi dichiarato per un *Filosofo Stoico*. [...] Se lo Smids s'incontrava a vedere quella gemma, non dubito, che ad esclusione dell'altra le avrebbe dato luogo nella sua *Scena [Troica]*.³⁸

L'artefact était donc peu connu, sinon un amateur comme Smids n'aurait pu l'ignorer. Remarquons que la copie du camée Boethos publiée par James Tassie (n° 9358) était faite d'après un original provenant de France³⁹, ce qui indique que plusieurs gemmes du même type ou des copies étaient en circulation. Il y a pourtant une différence entre les deux séries de gravures, en plus de la présence/absence des mouches volant près du pied malade de Philoctète et de la tête du fauve sur lequel est assis le héros : les dessins de Rossi et de Battista Franco ne portent pas la signature de Boethos, comme ceux publiés par James Tassie et Choiseul⁴⁰.

3° Ludolph Smids, qui s'était déjà intéressé à Philoctète dans son livre *Pictura Loquens*, 1695, identifiait, erronément, l'archer sur une gemme publiée en 1695 dans l'édition de la *Dactyliotheca* d'Abraham van Goorle par Jacobus Gronovius⁴¹. Smids utilise l'image empruntée à Gronovius pour illustrer son commentaire sur Philoctète dans *Scena Troica*⁴². Comme dans *Pictura loquens*, Smids se sert d'indices déduits de textes antiques pour identifier le personnage, les mêmes en gros dans les deux ouvrages : Valérius Flaccus, I, 391 ; Sophocle, *Phil.* ; Pindare ; Théocrite ; Philos-

³⁸ Stefano Raffei, « Filottete addolorato, altro bassorilievo nella Villa dell'Eminentissimo sig. Alessandro Albani », in *Saggio di osservazioni sopra un Bassorilievo della Villa dell'Eminentissimo Signor Cardinale Alessandro Albani*, Roma, 1773, p. 23.

³⁹ Probablement de la collection du duc Rohan-Chabot.

⁴⁰ Le camée Boethos sera mentionné par Choiseul-Gouffier parmi les pierres gravées inédites qu'il publie (Philoctète dans l'Ile de Lemnos, *Sardonix Nicolo*) – Marie-Gabriel-Florent-Auguste de Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, t. 2, Paris, 1809, p. 155 et planche 16. « Une pierre gravée sur laquelle Philoctète assis à terre chasse avec des plumes les mouches qui s'attachent à sa plaie » est dans la collection du duc de Malbroug – Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, t. 4, Paris, chez Panckoucke, 1792, p. 691.

⁴¹ *Abrahami Gorlaei Antverpiani Dactyliothecae, pars secunda, seu Variarum gemmarum, cum succincta singularum explicatione Jacobi Gronovii*, Lugduni Batavorum, executit Petrus Vander, 1695, gemme 538, p. 47 pour le commentaire – « sagittarius miles nudus & rupi accubans [...] arma sua, hic est, pharetram & arcum, arbore suspendens ».

⁴² Louis Smids, *Scena Troica sive Tabularum, Dictyos Cretensis De Bello Trojano dans Dictys Cretensis et Dares Phrygius De Bello et Excidio Trojae, in usum Serenissimi Delphini, cum interpretatione Annae Daceriae*, Amstelædami, apud Georgium Gallet, 1702 – VI. PHILOCTETE. II LIB. XIV CAP. C'est Jan Goeree (1670–1731) qui illustre le commentaire de Smids, à peu près identique à celui de *Pictura Loquens*.

trate; Ovide, *Mét.*, XIII; Ovide, *Tristes*, V, 1. Cette fausse attribution sera corrigée par Lorenz Beger qui identifie Hector, opinion qui se retrouve aussi chez le père Raffei⁴³.

La gemme avait été antérieurement publiée par Fortunio Liceti dans son *Hieroglyphica*⁴⁴ et Mariette se demandait s'il ne fallait peut-être pas y voir dans ce « Guerrier qui se délasse de ses travaux [...] Philoctète retiré dans l'isle de Lesbos [sic!] »⁴⁵. Philipp Daniel Lippert croit lui aussi y reconnaître Philoctète – il connaissait le livre de Mariette – dont il rappelle l'histoire et renvoie au livre d'Abraham van Goorle où se trouve cette même pierre⁴⁶.

4° À la fin de ses remarques sur le sarcophage de Philoctète Gori renvoyait à une urne du Musée Guarnacci représentant le héros, qu'il mentionnait aussi dans son *Musée étrusque*, 1743⁴⁷. C'est probablement la première publication de cet artefact récemment découvert qui présente Philoctète au seuil de sa grotte, entre deux arbres, ayant à sa droite probablement Diomède et Ulysse et à sa gauche Pâris et un autre Troyen. Philoctète, nu, hirsute, le pied enveloppé de bandages, a l'air en bonne santé. Il menace d'une flèche Pâris, tenant de son autre main d'autres flèches.

L'auteur fait le récit de la vie de Philoctète, argonaute d'après Valérius Flaccus, I, 391, protagoniste de la tragédie de Sophocle, exemple de la misère humaine chez Cicéron, *De Fin.*, II, héros dont la présence à Troie avec ses flèches est indispensable pour la prise de la cité, selon Sophocle et Pausanias, *Eliac.*, I, XIII. Gori remarque que la scène pourrait être tirée du *Philoctète* d'Euripide. Il ajoute que les arbres fruitiers étaient peints à l'origine et renvoie aux *Métamorphoses*, XIII, 45, et aux *Tristes*, V, 1, pour l'ancre dans lequel le héros a vécu dix ans; il renvoie ensuite à Philostrate, *Héroïques*, V, 1–2 (pied pansé) et cite la fable 102 d'Hygin. Pour justifier l'apparence du héros il cite Philostrate, *Images*, XVII.

5° Pierre Jean Mariette reconnaît le héros sur une cornaline de la collection Crozat⁴⁸: « 705. Philoctète, compagnon d'Hercule retiré dans l'isle de Lesbos [sic!]. Il

⁴³ Lorenz Beger, *Bellum et excidium Troianum, ex antiquitatum reliquiis*, Berlin, apud Michaellem Rudigerum, 1699, p. 31, par. 40; Raffei, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ Fortunio Liceti, *Hieroglyphica, sive antiqua Schemata Gemmarum Annularium*, Patavii, Typis Sebastiani Sardi, 1653, gemme 57, p. 408.

⁴⁵ P. J. Mariette, *Traité des pierres gravées*, t. I, Paris, de l'imprimerie de l'auteur, 1750, p. 272.

⁴⁶ Philipp Daniel Lippert, *Dactyliothec: das ist Sammlung geschnittener Steine der Alten aus denen vornehmsten Museis in Europa zum Nutzen der schönen Künste und Künstler*, t. 2, Leipzig, Siegfried Lebrecht Crusius, 1767, pp. 54–55, gemme 179.

⁴⁷ Antonio Francisco Gori, *Museum Etruscum exhibens insignia veterum etruscorum monumenta*, volumen tertium, Florentiae, 1743, pp. 156–158; l'urne, planche VIII, qui se trouve toujours au Musée Guarnacci de Volterra (n° 332), est rangée dans la classe 3.

⁴⁸ J.-P. Mariette, *Description sommaire des pierres gravées du cabinet de feu M. Crozat*, Paris, chez Pierre-Jean Mariette, 1741, p. 42.

est assis sur les armes de ce Héros, vis-à-vis d'un petit Temple consacré à une divinité, & il souleve sa jambe où il a reçu une blessure incurable. » Ajoutons à ces détails un oiseau mort et un pot grossier placés sur son siège. La gemme passera dans la collection du duc d'Orléans et ensuite dans les collections des tsars⁴⁹. C'est un faux inspiré probablement du récit de Philoctète dans le *Télémaque* de Fénelon. Confectionner un faux artefact antique est un gage de notoriété aussi bien du roman de Fénelon que du mythe de Philoctète dans les premières décennies du XVIII^e siècle.

Par ailleurs, l'oiseau – qu'il faut imaginer blanc – à long cou se retrouve dans des peintures de la seconde moitié du XVIII^e siècle et cela malgré la tradition sophocléenne qui précise que Philoctète chassait des ramiers.

6° Pierre Jean Mariette évoque un second artefact censé représenter Philoctète dont il fournit aussi l'image : il s'agit cette fois d'un jaspe sanguin ayant pour titre *Les Grecs redemandans Philoctète*, de la collection de pierres gravées du Cabinet du roi de France.

On y voit Philoctète désarmé, & dans la situation d'un homme qui dans sa retraite s'est consacré à la vie champêtre. Il reçoit les deux Députés, qui, pour lui faire entendre qu'ils sont porteurs des ordres des Dieux, commencent leur mission par un sacrifice. Néoptolème a entre les mains le feu sacré, Diomède prépare la victime, prenant soin de lui faire lever la tête, parce que l'offrande doit être faite aux Divinités célestes. Un jeune Guerrier plus éloigné, qui joue de la lyre, est sans doute Eunée fils de Jason, le fidèle compagnon de Philoctète, qui cherche à calmer la douleur, & à charmer l'ennui de son ami.⁵⁰

Dans son interprétation Mariette renvoie à Sophocle (mention de Néoptolème) et à Philostrate (mention d'Eunée). Le scénario qui en résulte, hybride et fantasque, rend compte d'une méthode d'analyse des documents iconographiques fondée exclusivement sur des sources littéraires convoquées au mépris de la chronologie. Pour Philipp Daniel Lippert la scène représente la guérison de Philoctète par Machaon : le guérisseur, agenouillé devant Philoctète, lui présente un médicament ; Diomède joue de la lyre et Ulysse fait avancer la victime du sacrifice, un bélier. Lippert y voit un épisode de l'histoire de Philoctète, se fondant sur la scholie de Tzetzes à Lyco-

⁴⁹ Abbé de La Chau, Abbé Le Blond, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Mr Le Duc d'Orléans, premier prince du sang*, t. I, Paris, 1780, pp. 290–292. Louis-Philippe d'Orléans, le futur Philippe-Égalité, a vendu sa collection de pierres gravées à Catherine II de Russie.

⁵⁰ Pierre Jean Mariette, *Traité des pierres gravées du Cabinet du roi*, t. 2, Paris, chez P. J. Mariette, 1750, planche XCIII ; les illustrations sont d'Edmé Bouchardon. Mariette y reconnaît un motif traité par « Æneas Vicus, d'après un Camée antique ».

phron, 911, qui évoque le destin de Philoctète à la fin de la guerre et la fondation du sanctuaire d'Apollon Alaios, et sur Hygin, 81⁵¹. Le jasper n'est qu'une réplique moderne d'une gemme antique représentant le retour d'Ulysse à Ithaque⁵².

7° Philipp Daniel Lippert mentionne dans son ouvrage *Dactyliotheca* trois gemmes sur lesquelles est représenté Philoctète : la première, le numéro 179, est similaire sinon identique à celle reproduite par Gorlée et Beger représentant un archer (v. ci-dessus, 3°) ; la deuxième, le numéro 180, un jasper gris qui figurerait le rapt des flèches de Philoctète par Diomède et Ulysse ; le troisième, le numéro 181, le jasper rouge décrit et reproduit par Mariette (v. ci-dessus, 6°).

Sur le jasper gris appartenant au comte de Vitzthum seraient représentés Ulysse et Diomède envoyés à Lemnos pour convaincre Philoctète de les suivre à Troie : Ulysse semble déplorer son sort et touche sa jambe blessée.

8° Philoctète apparaît sur un miroir qui fait 16,6 cm de diamètre de la collection de Luigi Ferdinando Marsili⁵³. La partie gauche du miroir est endommagée, mais la partie droite s'est intégralement conservée et laisse voir un homme barbu, la tête tournée à gauche, nu sous une draperie, un arc à la main, qui se fait soigner par un autre homme ; il s'appuie sur une hampe, près d'une table sur laquelle se trouvent un vase et une éponge. L'arc, le serpent enroulé près du pied valide, le pied malade que l'autre personnage est en train de panser, voilà autant d'éléments qui font penser à Philoctète. En 1789 Luigi Lanzi y reconnaissait Philoctète, mais il pensait que l'inscription désignait Télèphe. Au début du XIX^e siècle Filippo Schiassi et Francesco Inghirami démontreront que l'inscription désignait bien Philoctète et non Télèphe⁵⁴.

⁵¹ Philipp Daniel Lippert, *op. cit.*, pp. 54–55.

⁵² La gemme antique a été dessinée par Aenea Vico, *Ex gemmis et cameis antiquorum aliquot monumenta ab Aenea Vico*, 1650, pl. 5, reproduite aussi par Joseph Hilarius Eckhel, *Choix de pierres gravées du Cabinet Impérial des Antiques*, Vienne, Joseph Nobel de Kurzbek, 1788, p. 151, gemme n° XXXVII. Ces deux dessins sont similaires, alors que le dessin reproduit par Mariette présente des altérations importantes. Salomon Reinach avoue n'avoir plus retrouvé cette gemme dans l'ancienne collection du roi – Salomon Reinach, *Pierres gravées des collections Marlborough et d'Orléans, des recueils d'Eckhel, Gori, Levesque de Gravelle, Mariette, Millin, Stosch*, Paris, Firmin-Didot et Cie, 1895, p. 101.

⁵³ Giuseppe Sassatelli, *Corpus speculorum Etruscorum. Italia, Bologna – Museo civico*, fascicolo 1, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1981, p. 35. Le miroir est conservé au Museo civico archeologico de Bologne (Inv. It. 1074, coll. Universitaria n° 273).

⁵⁴ Filippo Schiassi, *Guida del forestiere al museo delle antichità della regia Università di Bologna*, Giuseppe Lucchesini, 1814, p. 100 ; Francesco Inghirami, *Lettera al Signor Barone di Zach sopra un bronzo rappresentando Filottete*, Genova, 1819.

À remarquer que, selon Luigi Lanzi, Philoctète n'était pas un personnage si rarement représenté sur des objets antiques découverts en Étrurie⁵⁵ !

9–10° James Tassie s'était fait une réputation européenne dans sa qualité de modelleur et graveur ; les portes des collections les plus prestigieuses lui étaient ouvertes, ce qui lui a permis de se constituer sa propre collection de copies et de gravures. Il fait état de cinq représentations de Philoctète dont le jaspe sanguin de la collection du roi de France mentionné par Mariette et Lippert (n° 9356) et deux gemmes de la collection du baron Stosch (nos 9359 et 9360), « Philoctète assis sur un rocher, & tourmenté par sa playe au pied » et « Dito, en face, un des pieds en bandage, appuyé du bras droit sur le carquois & l'arc d'Hercule »⁵⁶ (les numéros 301 et 300 dans Winckelmann, *Description*). Les deux autres artefacts qu'il mentionne sont inédits : une première reproduction du camée Boethos provenant de France (n° 9357) et une sardoine brûlée appartenant à Charles Townley, « Dito, écartant avec une aile les mouches qui viennent à lui attirées par l'infection de sa playe » (n° 9358). Ce dernier artefact est à présent à British Museum (Museum number 1814,0704.1313), où se trouve aussi un dessin sur papier ayant appartenu au même propriétaire, acquis la même année, 1814 (Museum number 2010,5006.1121).

11–13° J. J. Winckelmann identifie trois gemmes représentant Philoctète dans la collection du baron Stosch – il s'agit des numéros 299–301. Se fondant sur des sources littéraires, Winckelmann a identifié sur une sardoine Philoctète cherchant l'autel de Jason. Sur une cornaline Philoctète est figuré tel qu'il est envisagé par Sophocle (*Phil.*, 287–291), assure l'auteur : il marche appuyé sur un bâton, sa jambe droite en bandage, tenant d'une main l'arc et le carquois. Le dernier artefact décrit, une cornaline, figure Philoctète assis sur un rocher, la jambe en bandage, la tête appuyée sur sa main droite, tenant l'arc et le carquois de l'autre main⁵⁷.

Dans ses *Monuments inédits de l'antiquité* Winckelmann mentionne seulement deux de ces artefacts (numéros 299 et 300). La troisième pierre gravée aurait pu être une fausse attribution : en effet, Philoctète assis avec ses armes à côté de lui peut être

⁵⁵ « Se avesse a giudicarsi dalla figura, quel primo si terrebbe per Filottete; di cui sono in Etruria tanti bassirilievi; ed uno della miglior maniera nel M. R. [Museo Reale]. » – Luigi Lanzi, *Saggio di lingua etrusca e di altre antiche d'Italia*, t. II, Roma, Nella stamperia Pagliarini, 1789, p. 22, planche XVIII.

⁵⁶ James Tassie, R. E. Raspe, *A Descriptive Catalogue of a General Collection of Ancient and Modern Engraved Gems, Cameos and Intaglios, Taken from the Most Celebrated Cabinets in Europe; and Cast in Coloured Pastes, White Enamel, and Sulphur*, t. 2, London, 1791, pp. 545–546.

⁵⁷ J. J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu Baron de Stosch*, Florence, chez André Bonducci, 1760, pp. 386–387 (mythologie historique, troisième classe).

facilement confondu avec Hercule au repos⁵⁸. Pourtant, un Philoctète assis semblable à celui-ci sert de modèle à Johann Heinrich Wilhelm Tischbein pour une gravure en circulation vers 1790 : Philoctète, vieux, hirsute, assis sur un bloc de pierre, s'appuie sur un bâton ; un bandage recouvre son pied et son mollet⁵⁹.

14° Dans ses *Monuments* Winckelmann publie un nouvel artefact – en plus des deux gemmes mentionnées ci-dessus –, « il bassorilievo al Num. 120. da me posseduto »⁶⁰. Winckelmann ne peut pas y voir un sujet purement allégorique et essaie de justifier la présence de Philoctète offrant un sacrifice, mais ses conclusions seront réfutées par le père Raffei, Louis Petit Radet et Ennio Quirino Visconti⁶¹.

Le tableau ci-dessous permet un repérage plus facile des artefacts sur lesquels est représenté Philoctète identifiés par Winckelmann :

Winckelmann, <i>Stosch</i> , 1760	Winckelmann, <i>Monumenti</i> , 1767	Milani, <i>Filottete</i> , 1879
Sardoine, 299°	118°	Fig. 7 (v. aussi p. 72)
Cornaline, 300°	119°	Fig. 19 (v. aussi p. 78)
Cornaline, 301° (fausse attribution?)	–	Fig. 27 (v. aussi p. 82)
–	Bas relief, 120°	Mentionné p. 67, n. 3 (fausse attribution)

15° Le père Raffei croit avoir trouvé dans un coin de la villa Albani, dissimulé au regard de son illustre prédécesseur, un autre bas-relief de marbre représentant « Filottete assalito dai più fieri dolori della sua piaga nella solitudine di Lenno », tel qu'il apparaît dans la tragédie de Sophocle et d'Accius⁶². Il conclut : « l'effigie del viso, gli atteggiamenti, la situazione della persona, la gamba coperta, e la serpe ci assicurano a riconoscere senza esitazione nel Bassorilievo Filottete abbandonato ;

⁵⁸ Salmon Reinach, *op. cit.*, p. 139, planche 127, fig. 86 (la cornaline de la collection du duc d'Orléans, antérieurement dans la collection de Fulvio Orsini et Crozat).

⁵⁹ Cet artefact présente des similitudes avec des documents iconographiques reproduits par L. A. Milani dans *Il Mito di Filottete*, figures 26 à 28 et 31 à 33.

⁶⁰ Giovanni Winckelmann, *Monumenti antichi inediti spiegati ed illustrati*, t. I, Roma, 1767, pp. 159–162.

⁶¹ Le père Raffei rapporte que le relief ayant appartenu à Winckelmann se trouvait après sa mort dans les collections de la Villa Albani ; il est passé dans les collections du Musée Napoléon (Louvre). Louis Petit Radet rejette l'interprétation de Winckelmann et considère qu'il s'agit d'une scène allégorique, un *Sacrifice à Minerve* – *Les Monuments antiques du Musée Napoléon*, t. 4, Paris, Au Collège des Grassins, 1806, pp. 33–36 et planche 11. E. Q. Visconti identifie dans le relief Thémistocle ou Cimon – E. Q. Visconti, *Description des antiques du Musée Royal*, Paris, 1817, p. 54.

⁶² St. Raffei, *op. cit.*, p. 24.

massimamente che non v' ha nella Eroica Favola personaggio, cui tutte insieme le dette particolarità possano convenire ». Plusieurs auteurs dont Ennio Quirino Visconti, Stefano Antonio Morcelli et Georg Zoëga⁶³ rejettent l'opinion du père Raffei, objectant que non seulement manquent tous les signes distinctifs du héros, mais en plus le visage n'exprime pas la douleur et les crispations provoquées par sa blessure et proposeront d'autres interprétations.

J. J. Winckelmann, Philoctète et l'histoire de l'art chez les Anciens

J. J. Winckelmann a contribué doublement à la réception du mythe de Philoctète, et dans les deux cas d'une manière décisive. D'une part, il a donné de la publicité aux artefacts représentant Philoctète et, d'autre part, il l'a introduit dans le débat esthétique du XVIII^e siècle, contribuant dans les deux cas à la notoriété du personnage et encourageant la réflexion sur son histoire et sa représentation.

Par la notoriété qu'il lui confère, il engage des antiquaires et autres érudits à s'intéresser à Philoctète, leur fournissant une méthode, leur indiquant certaines conventions dans la représentation du héros. Pour identifier le thème et les personnages représentés sur les artefacts de la collection du baron Stosch, Winckelmann se fonde sur l'intuition et l'érudition : « Les preuves que nous avons tirés des monuments antiques sont soutenues par des citations d'Auteurs fort exactes, [...] toutes ces citations sont puisées dans les premières sources »⁶⁴. Ainsi, pour justifier le sujet d'une sardoine, n° 299 de la collection Stosch, « Philoctète [...] mordu d'un serpent lorsqu'il alla chercher l'Autel que Jason dans son Expédition de Colchos, avoit élevé à Chryse, Promontoire de l'Ile de Lemnos »⁶⁵, Winckelmann renvoie à plusieurs sources, Sophocle, *Phil.*, 269, Philostrate, *Images*, XVII, la scholie à Lycophron, 912. L'artefact n° 300 présente Philoctète blessé « à la jambe droite »⁶⁶ se déplaçant appuyé sur un bâton, tenant l'arc et le carquois de l'autre main, « tel qu'il est peint par Sophocle, qui lui fait raconter ses misères à Néoptolème », la gravure paraissant, selon ses dires, « copiée d'après cette Tragédie inimitable, & supérieure à toutes celles qui ont été faites depuis »⁶⁷. Winckelmann cite ensuite un fragment sophocléen,

⁶³ Stefano Antonio Morcelli, *Indicazione antiquaria per la villa suburbana dell'eccellentissima casa Albani*, Roma, Vincenzo Poggiolo, 1803, p. 53 ; Georg Zoëga, *op. cit.*, pp. 262–264. Morcelli croit qu'il s'agit d'un relief représentant « il Genio di un Monte ».

⁶⁴ J. J. Winckelmann, *Description des pierres gravées du feu baron de Stosch*, p. V.

⁶⁵ Idem, p. 386.

⁶⁶ Traditionnellement, Philoctète est blessé au pied gauche, mais ici, y compris pour la description de l'artefact antérieur, n° 299, comme dans les *Monuments antiques*, Winckelmann parle de la jambe droite !

⁶⁷ J. J. Winckelmann, *op. cit.*, p. 386.

en grec et en latin (*Phil.*, 286–289), ajoutant une convention glanée quelque part conformément à laquelle « Homère fait marcher les Chefs des Grecs blessés appuyés sur leurs épées »⁶⁸.

Dans un nouvel ouvrage, *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati*, Winckelmann ajoute de nouvelles sources livresques, Pausanias, Stephane de Byzance (exil à Lemnos ou dans l'île Néa); Appien, *Mithridate* (temple où se trouvent les armes de Philoctète); Lucien de Samosate, *De la danse*, 46 (Philoctète est « celui qui est abandonné »); Accius, cité d'après Scaliger qui citait Varro, et Quintus de Smyrne (Philoctète porterait « una coperta di penna d'uccelli intorno al basso ventre »)⁶⁹.

Winckelmann ajoute aux descriptions des artefacts fournies sept ans auparavant non seulement de nouvelles sources livresques, mais aussi de nouvelles interprétations, preuve indubitable de l'évolution de sa pensée et de l'approfondissement du sujet: ainsi, il remarque que le Philoctète gravé sur la pierre n° 118 est jeune, en contraste avec les deux autres artefacts sur lesquels le héros a une barbe touffue qui indique « la vie solitaire et malheureuse que mena durant dix ans Philoctète dans cette île déserte » plutôt que son grand âge⁷⁰; que sur la pierre gravée n° 119 Philoctète porte deux arcs, l'arc hérité d'Hercule et un autre, à usage trivial – « un altro arco fra esse, per indicar la caccia ch'è facea degli uccelli, per procacciarsi da vivere »⁷¹.

Pour le nouvel artefact sur lequel il avait identifié Philoctète – un bas-relief, n° 120, où apparaissent un personnage féminin ailé et un guerrier placés de part et d'autre d'un autel surmonté d'une Athéna, autour duquel s'enroule un serpent – Winckelmann diversifie sa démarche afin de démontrer qu'il s'agit d'un sacrifice offert par Philoctète en présence de Hygie ou de la Victoire⁷².

Intrigué par le sujet, Winckelmann aura besoin d'un long détour pour passer d'une interprétation strictement allégorique à un mélange d'allégorie et de vérité: l'allégorie subsiste (le sacrifice pour recouvrer la santé), mais il y glisse un personnage mythologique susceptible d'être distribué dans une telle scène. Comme dans les autres cas, Winckelmann réunit de nombreuses sources livresques; pour le seul Philoctète il renvoie à Philostrate, *Images*, 17 (barbe hirsute, pointue); Eustathe (temple de Pallas appelé Chrysé bâti par Jason; peut-être un *bomos*; causes de la morsure); *Énéide*, V, 95 (le serpent, génie ou ministre du défunt). Mais il a besoin de nouveaux arguments pour démontrer sa thèse, alors il se concentre sur certains dé-

⁶⁸ Ces trois pierres sont montées en bague d'or, traitement réservé aux « sujets les plus rares » – idem, p. XXIX.

⁶⁹ Giovanni Winckelmann, *Monumenti antichi inediti, spiegati ed illustrati*, t. II, Roma, 1767, p. 160.

⁷⁰ Idem. Cette sardoine portait le numéro 299 dans la Collection Stosch.

⁷¹ Idem. L'auteur renvoie à Sophocle, *Phil.*, 286, vers qui ne justifie pas l'existence de deux arcs. Par contre, Philoctète possédait deux types de flèches, selon Quintus, IX, pp. 392–394.

⁷² Idem, pp. 160–161.

tails caractéristiques – vêtements, coiffures, postures et mimiques. Or, une certaine position de la jambe lui indique qu’il pourrait s’agir d’un personnage qui a mal au pied :

La figura di Filottete ci manifesta il dolore del morso del serpente nel piè destro, col tenerlo alzato ch’ella fa, quasi non attentisi posarlo in terra; e il dolore come veggiamo nella celebre statua di Laocoonte, sembra anche quì sentirsi da Filottete fino nelle dita del piede.⁷³

Mettant à profit ses connaissances en matière de conventions de l’art antique, il remarque que Philoctète, comme Hygie d’ailleurs, est nu-pieds⁷⁴.

On peut donc savoir gré à Winckelmann d’avoir entamé une réflexion sur la représentation de Philoctète dans les documents iconographiques anciens, orientant la démarche des antiquaires et autres collectionneurs vers une étude scientifique d’un sujet de la glyptique antique. Parmi ses émules, deux célèbres antiquaires français, l’abbé Géraud de La Chau, bibliothécaire et garde du cabinet des pierres gravées du duc d’Orléans, et l’abbé Gaspard Michel, dit Le Blond, sous-bibliothécaire du collège Mazarin. Pour ces auteurs, « la description des Pierres du Cabinet de Stosch est un modèle en ce genre : on y voit partout l’érudit qui observe avec les yeux d’un Artiste éclairé. »⁷⁵ Et leur admiration est si grande qu’il leur arrive de copier des phrases tirées des études du maître ! Ainsi, pour identifier Philoctète sur une cornaline de la collection du duc d’Orléans, se trouvant antérieurement dans la collection Crozat et décrite en 1741 par J.-P. Mariette – v. ci-dessus 5° –, ils commencent par un bref rappel de la légende de Philoctète, abandonné à Lemnos par Ulysse avec l’accord de l’armée, convaincue que « Philoctète étoit frappé de la main des Dieux ». Les auteurs jugent bon de citer un ample passage de *Télémaque*, celui justement dans lequel le héros raconte son abandon et sa vie à Lemnos, qu’ils croient traduit de Sophocle. S’ensuit la description de la cornaline : Philoctète, assis sur un rocher, soulève de ses deux mains sa jambe malade, sans bandage ; l’arc, le carquois, un oiseau au long cou et un gobelet sont autant de détails qui permettent l’identification du

⁷³ Idem, p. 161. V. aussi les considérations de l’auteur relatives à la position du pied reposant sur les doigts comme signe de la douleur, dans Winckelmann, *Histoire de l’art*, t. 2, p. 109.

⁷⁴ Franciscus Junius qui invoque une épître de Philostrate (épître 18, *ad exalceatum adolescentulum*) mentionne une (fausse) convention dans la représentation antique des héros que « les anciens [...] peignaient le plus souvent déchaussés, au contraire des malades et des vieillards ». Philoctète fait exception, on le peint chaussé « parce qu’il était boiteux et malade » – Franciscus Junius, *De pictura veterum libri tres*, Rotterdam, 1694, édition du livre I par Colette Nativel, Droz, 1996, p. 280.

⁷⁵ Abbé de La Chau, Abbé Le Blond, *Description des principales pierres gravées du cabinet de S.A.S. Mr Le Duc d’Orléans, premier prince du sang*, t. I, éd. cit., pp. XXI–XXII.

personnage. Ce qui suscite le plus grand intérêt est un rocher étrange, troué, dans l'ouverture duquel on voit Vulcain «à qui cette isle étoit consacrée», un marteau à la main, coiffé d'un bonnet spécifique. Une source jaillit de ce rocher; à côté de Vulcain, un flambeau sollicite toute l'imagination des auteurs:

[...] quant à la torche qui brûle à côté de la Statue, peut-être est-elle un tribut de Vulcain, & peut-être l'Artiste a-t-il voulu par-là donner à connoître que les Anciens faisoient de l'isle de Lemnos le séjour du Feu, ou désigner les secours précieux que Philoctète trouva dans cet élément.⁷⁶

La fin de cette description est un hommage explicite au théoricien Winckelmann: les auteurs y voient une illustration de sa thèse conformément à laquelle Philoctète se montre supérieur à ses souffrances – «il dévore sa douleur dont on ne voit pas même les traces sur son visage».

Le père Raffei et les reliefs de la Villa Albani

Stefano Raffei, le successeur de Winckelmann à la villa Albani, est l'auteur de plusieurs dissertations qui se constituent en autant de suppléments aux *Monuments inédits de l'Antiquité*, l'ouvrage de son prédécesseur. La quatrième de ces dissertations, *Filottete addolorato*, porte justement sur un bas-relief de la Villa Albani qui, selon le père Raffei, représenterait le héros⁷⁷. Dans la tradition inaugurée par Winckelmann, l'auteur ne manque pas de rappeler les sources livresques les plus importantes pour la séquence lemnienne, les tragédies de Sophocle, Eschyle, Euripide et Accius. Il constate un décalage entre l'intérêt que portent à Philoctète les écrivains et celui beaucoup plus modeste que lui témoigneraient les artistes pendant l'Antiquité. Car sur son inventaire des artefacts représentant Philoctète connus à son époque sont inscrits seulement cinq objets, deux gemmes de la collection du baron Stosch décrites par Winckelmann, une gemme reproduite par Louis Smids, mais sur laquelle le père Raffei reconnaît Hector à Delphes, la gemme gravée par Enea Vico, le bas-re-

⁷⁶ Abbé de La Chau, Abbé Le Blond, *op. cit.*, p. 292. L. A. Milani cite le même fragment de Fénelon, soulignant les passages indiquant qu'il s'agissait d'un artefact moderne, la gemme étant achetée par Pierre Crozat 15 ou 20 ans après la parution du roman – Milani, *op. cit.*, p. 89.

⁷⁷ Stefano Raffei, «Filottete addolorato, altro bassorilievo nella Villa dell'Eminentissimo sig. Alessandro Albani», *éd. cit.*, 1773. Dans l'édition de 1821 le texte a comme sous-titre *Dissertazione IV del p. Stefano Raffei della Compagnia di Gesù, da servire di supplemento all'opera dei Monumenti antichi inediti di Giovanni Winckelmann*.

lief décrit par Winckelmann (artefacts mentionnés ci-dessus, dans cet ordre : 11^o, 12^o, 3^o, 2^o, 14^o)⁷⁸.

Avant de livrer son interprétation, le père Raffei, comme Winckelmann, fait un long détour, présentant l'histoire de Philoctète dans toute sa complexité : il précise les circonstances de l'exil – la volonté expresse des dieux –, la grotte à deux entrées, les manifestations de sa maladie – renvoyant à Sophocle, Accius, cité d'après Cicéron et Nonius Marcellus, et Eschyle –, son aspect sauvage, effrayant – renvoyant à Sophocle, cité en grec, latin et italien, à Accius et à Philostrate, cité en italien. Ce n'est qu'après avoir fourni et commenté ces détails que le père Raffei décrit l'artefact, reproduit d'ailleurs en tête de sa dissertation. Pour étayer sa thèse, il évoque des détails livresques (les simples que Philoctète utilisait pour calmer ses douleurs) et des conventions propres aux beaux-arts (la posture du personnage et surtout la position de son pied malade).

Le père Raffei croit donc que le personnage figuré sur le bas-relief est Philoctète saisi de « *fierissimo spasimo* », situation qui exige de nouvelles considérations sur la position de la plante du pied, mais aussi sur le mal du héros, appelé chez Eschyle et Euripide *φαιγέδαινα*, et chez Sophocle *Διαβόρος*, « *dichiarato dal greco Scoliaſte così : Morbo, che divora, devasta, imputridisce, da' Medici chiamato φαιγέδαινα, cioè ulcerere fagedenico* »⁷⁹ – et des renvois à Hésychios, Julius Pollux, Galien et Hippocrate.

Le père Raffei déploie des trésors de subtilité pour expliquer que dans le bas-relief qu'il a découvert il s'agit bien de Philoctète : il demande au lecteur de s'imaginer la grotte sous la forme d'une brèche, de croire que l'arbre qui pousse derrière le héros et dont le tronc passe sous son bras n'a pas de feuilles parce que le héros les a utilisées pour se soigner. Il lui demande d'accepter que, la plaie de Philoctète étant affreuse, le sculpteur a préféré la cacher sous le drapage, le serpent présent dans l'image rappelant suffisamment la cause du mal⁸⁰. Enfin, il lui demande d'accepter que Philoctète n'a pas d'arc parce qu'il est en train de soigner sa blessure et que d'ailleurs comme Sophocle le mentionne il a toujours peur qu'on ne le lui vole et donc il le cache parfois dans la grotte, avec ses flèches⁸¹.

⁷⁸ Georg Zoëga reprochera au père Raffei d'ignorer les deux artefacts représentant Philoctète publiés par Gori, un sarcophage et une urne funéraire (v. ci-dessus, 1^o et 4^o) – Georg Zoëga, *op. cit.*, p. 259, n. 4.

⁷⁹ Raffei, *op. cit.*, p. 27.

⁸⁰ Idem pp. 27–28.

⁸¹ Idem, p. 28.

II

PHILOCTÈTE DANS DES OUVRAGES DRAMATIQUES

ÉCHOS MÉDIÉVAUX ET RENAISSANTS : Thomas Heywood, *The Silver Age et The Brazen Age*, 1613 • Isaac de Benserade, *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, 1636

HERCULE SUR L'ŒTA DE SÉNÈQUE, VECTEUR DU MYTHE DE PHILOCTÈTE : Fonctions de Philoctète dans *Hercule sur l'Œta* • Les hypertextes sénéquiens • Philoctète, l'ami et l'héritier d'Hercule – Pièces et livrets d'opéra (Jean Prévost, *Hercule*, tragédie, 1613–1614; Jean Rotrou, *Hercule mourant*, tragédie, 1634/1636; Girolamo Frigimelica Roberti, *Ercole in cielo*, tragedia per musica, 1696; Clearco Froscienna, *La Salita d'Ercole in Cielo*, intermedio per musica, 1724; Jean-François Marmon-
tel, *Hercule mourant*, tragédie lyrique, 1761; Sieur De Saint-Germain, *La Mort d'Hercule*, tragédie, 1778; Alessandro Pepoli, *La Morte d'Ercole*, tragedia per musica, 1790; Mattia Butturini/Botturini, *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica, 1791; Giovanni Schmidt, *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica, 1819) – Ballets (Jean-Georges Noverre, *La Mort d'Hercule*, 1763; Jean Favier, *Apoteosi d'Ercole*, 1768; Charles Le Picq, *Trionfi e vittorie d'Ercole*, 1770; *La mort d'Hercule*, 1779; Étienne L'Auchery, *La Mort d'Hercule*, 1772; Francesco Clerico, *La morte d'Ercole*, 1790; Pietro Angiolini, *La morte d'Ercole*, 1793/1802; Germain Quériau, *L'Apothéose d'Hercule*, 1828) • Philoctète, le rival d'Hercule (L'abbé Abeille, *Hercule*, tragédie, 1681; Florent Carton-Dancourt, *La Mort d'Hercule*, tragédie, 1683; Jean Gal-
bert de Campistron, *Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, tragédie en musique, 1693; Luciano Francisco Comella y Villamitjana, *Hércules i Deyanira*, melodrama trágico, 1799) • Philoctète parjure : Jallodin, *Les combats de la vertu*, ballet, 1736

L'ŒDIPE DE VOLTAIRE, TRAGÉDIE, 1718 : Un amour suranné • Philoctète à Thèbes • Le Philoc-
tète de Voltaire face au public • Dans le sillon de Voltaire : *Œdipe travesti*, parodie, 1719

UN NOUVEAU VECTEUR DU MYTHE, LE PHILOCTÈTE DE SOPHOCLE : *Philoctetes* quam divi-
na tragoedia! • Traductions, adaptations, restitutions du *Philoctète* de Sophocle (Ortensio Scam-
macca da Lentini, *Filottete*, tragedia morale, 1641; José Arnal, *El Philoctetes*, tragedia, 1750; Johann
Gottfried Herder, *Philoktetes. Scenen mit Gesang*, 1774; Jean-François de La Harpe, *Philoctète*, tragé-
die, 1781/1783; *Philoctète, tragédie en pot pourri*, 1783; Antoine-François-Claude Ferrand, *Philoctète*,
tragédie, 1780) • Philoctète et ses filles (Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, *Philoctète*, tragédie,
1755; Antoine-François Riccoboni, *La Rancune*, parodie, 1755; Thomas Monro, *Philoctetes in Lemnos*,
a drama, 1795; B. Mëndouze, *Philoctète*, tragédie lyrique, 1806) • Philoctète à Samos : François Aubry,
Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille, dans l'île de Samos, avant 1818

ÉCHOS MÉDIÉVAUX ET RENAISSANTS

THOMAS HEYWOOD, *THE SILVER AGE* ET *THE BRAZEN AGE*, 1613. Le Philoctète médiéval survit dans deux pièces à sujet mythologique de Thomas Heywood (1573–1641). Dans *The Silver Age*, 1613, la bande d'Hercule formée de Thésée, Pirithoos et Philoctète est couverte de gloire après les Jeux d'Olympe :

Theseus, Perithous, Philoctetes, take
Your valours meeds, your praises lowd did sound;
Then each one take from Hercules a crowne.¹

Les amis collaborent lors de l'enlèvement de Proserpine et encore une fois lors de l'enlèvement d'Hippodamie (on les retrouve à Taenaros, devant la bouche de l'enfer, à la recherche d'Hercule – IV, 1). Dans *The Brazen Age*, 1613, on retrouve Philoctète assistant Hercule lors de son dernier travail : «As I am Philoctetes I'le not leave him/Untill he be immortall»². Après avoir tué Omphale, Hercule se couche sur le bûcher bâti par ses amis, brûle sa massue et sa léonté et fait don à Philoctète de son arc et de ses flèches pour servir à la destruction de Troie :

My bow and arrows Philoctetes take,
Reserve them as a token of our love,
For these include the utmost fate of Troy,
Which without these, the Greekes can nere destroy.³

Philoctète n'a pas de rôle particulier à jouer lors des derniers moments de la vie terrestre d'Hercule, car c'est Jupiter qui allume le bûcher.

Le Philoctète que met en scène Thomas Heywood est hérité du roman médiéval de Raoul Lefèvre, traduit en anglais par Thomas Caxton sous le titre *The recuyles or*

¹ *The Dramatic Works of Thomas Heywood*, t. III, John Pearson, 1874, p. 127.

² Idem, p. 252.

³ Idem, p. 254.

gaderige to gyder of ye hystories of Troye et qui a joui d'un intérêt particulier en Angleterre jusqu'au début du XVIII^e siècle.

Thomas Heywood connaissait bien Philoctète qu'il mentionne parmi les héros ayant combattu à Troie – « great Philoctetes/Who brought the Arrowes dipt in Hydraes blood,/To Troyes sad siege »⁴ – et parmi les prétendants d'Hélène⁵.

ISAAC DE BENSERADE, *LA MORT D'ACHILLE ET LA DISPUTE DE SES ARMES*, 1636. Les malheurs de Philoctète sont évoqués par Ajax et Ulysse dans l'acte V de la tragédie d'Isaac de Benserade (1612–1691), *La Mort d'Achille et la dispute de ses armes*, représentée pour la première fois en 1635 à l'Hôtel de Bourgogne. Il s'agit d'une séquence imitée d'après le jugement des armes d'Ovide, auteur que Benserade ne daigne pas mentionner parmi ses sources dans l'introduction de sa pièce. La séquence référant à Philoctète apparaît comme diluée par rapport à l'original: pas d'images fortes, comme chez Ovide (des antres sauvages, des gémissements qui émeuvent les rochers, la souffrance physique de Philoctète, réduit à chasser des oiseaux avec les traits d'Hercule et à se vêtir de leurs plumes), pas de sarcasme et de superbe arrogance dans la harangue d'Ulysse⁶.

Quoique Benserade ne mentionne pas Philoctète dans son rondeau *La Mort d'Hercule*, inspiré des *Métamorphoses* d'Ovide, une commande de Louis XIV de 1676, l'illustrateur ne manque pas de le présenter près du bûcher, tenant d'une main une torche, se couvrant le visage de l'autre main, image promise à un bel avenir⁷.

⁴ *Troia Britanica*, Canto 10. *Hellen to Paris*, 41–42 – Thomas Heywood, *Troia Britanica: or, Great Britaines Troy A poem deuided into XVII. seuerall cantons, intermixed with many pleasant poetickall tales. Concluding with an vniuersall chronicle from the Creation, vntill these present times*, London, W. Iaggard, 1609, p. 236.

⁵ *Gynaikeion: or, Nine bookes of various history. Concerninge women inscribed by ye names of ye nine Muses*, London, Adam Islip, 1624, p. 259.

⁶ Benserade, *Mort d'Achille*, Harangue d'Ajax (V, 1, 1382–1389); Harangue d'Ulysse (V, 1, 1592–1604).

⁷ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* [par Isaac de Benserade] *imprimez et enrichis de figures* [par F. Chauveau, J. Le Pautre S. Le Clerc, frontisp. d'après Le Brun] par Ordre de Sa Majesté et dediez à Monseigneur le Dauphin, Paris–Lyon, 1676.

[...] lorsque vous voyez Philoctete, vous n'êtes point surpris d'entendre parler de l'apothéose d'Hercule comme d'un fait simple et connu.

(Marmontel, *Poétique française*)

HERCULE SUR L'ŒTA DE SÉNÈQUE, VECTEUR DU MYTHE DE PHILOCTÈTE

Hercule sur l'Œta de Jean Prevost, 1614, semble avoir été la première imitation de la pièce de Sénèque dans laquelle apparaît Philoctète; le premier Philoctète sophocléen moderne serait celui imaginé en 1641 par Ortensio Scammacca da Lentini (1562–1648). Ces deux vecteurs dramatiques de transmission du mythe de Philoctète, la tragédie de Sénèque et celle de Sophocle, ne jouissent nullement de la même fortune au XVII^e siècle, l'imitation du jésuite sicilien n'ayant suscité aucune émulation, alors qu'on peut inventorier de nombreuses adaptations et autres imitations d'*Hercule sur l'Œta* aux XVII^e et XVIII^e siècles.

Le prestige culturel du théâtre grec n'est pas suffisant pour le porter sur scène avant le dernier tiers du XVIII^e siècle, même si son influence se fait sentir longtemps avant cette date et conduit à la création d'un nouveau corpus de textes dramatiques⁸. Par contre, les tragédies de Sénèque, en circulation déjà depuis le XIII^e siècle, seront représentées à partir de la fin du XV^e siècle dans les théâtres, les universités et les cours des auberges⁹; elles inspireront des adaptations et autres réécritures si bien

⁸ «Les tragédies grecques, et notamment celles de Sophocle, sont écrites en une langue très sobre et dénuée, tandis que les tragédies de Sénèque fournissent un modèle de rhétorique riche, abondante et même surabondante en figures [...] C'est ce dernier modèle qui a le plus attiré les poètes et dramaturges de la Pléiade, et c'est dans cette lignée que se situent la plupart des tragédies du XVI^e siècle.» – Francis Higman, «La voie calviniste», in *L'époque de la Renaissance*, éd. cit., p. 73.

⁹ P. Burian, «Tragedy adapted for stages and sceens: the Renaissance to the present», in *The Cambridge Companion to the Greek Tragedie*, Cambridge University Press, 1997, pp. 228–283; Anthony James Boyle, *Tragic Seneca: an essay in the theatrical tradition*, London & New York, Routledge, 1997, p.141.

qu'Émile Faguet identifie dans l'imitation de Sénèque au XVI^e siècle « une de nos maladies littéraires »¹⁰. Cette mode de la tragédie à l'antique profite à Philoctète, personnage assez important dans *Hercule sur l'Œta*, qui se voit de la sorte distribué dans des réécritures tout le long des XVII^e et XVIII^e siècles.

Fonctions de Philoctète dans *Hercule sur l'Œta*

S'inspirant librement des *Trachiniennes*, l'auteur d'*Hercule sur l'Œta* introduit trois personnages qui n'existaient pas dans la pièce de Sophocle, Iole, Alcmène et Philoctète. Celui-ci y remplit plusieurs fonctions qui seront différemment mises à profit par les adaptateurs modernes de la tragédie.

Celui qui doit allumer le bûcher. Comme chez Sophocle, Hercule, conscient de sa mort imminente, veut organiser les circonstances de son trépas et régler le sort d'Iole. Chez Sophocle, Hyllos accepte de tout organiser, et même d'épouser Iole, mais refuse d'allumer le bûcher. Sénèque distribue les deux tâches : à Philoctète d'allumer le bûcher, à Hyllos d'épouser Iole (*Hercule sur l'Œta*, 1485–1496). Les hyper-textes écrits à partir de cette pièce valoriseront de manière diverse cette répartition des tâches : ou bien l'auteur garde les deux personnages, quitte à en faire des rivaux, ou bien l'un d'eux est écarté, l'autre devenant le rival d'Hercule lui-même.

Celui qui hérite des armes d'Hercule. Avant de s'étendre sur le bûcher, Hercule fait don de l'arc et du carquois à Philoctète, l'assurant qu'il n'aura pas de mal à s'en servir car ces traits sont (devenus?) infaillibles. Mais Philoctète est sur le point de se voir retirer le don quand, saisi d'émotion pendant qu'il allumait le bûcher, il s'était mis à trembler. Hercule, soucieux que nul – sa mère auparavant, son ami à présent – ne compromette sa gloire finale, se met en colère et lui reproche sa faiblesse : « Rends-moi mon carquois, homme faible, lâche et sans cœur. Voilà donc le bras qui veut tendre mon arc ! » (*Hercule sur l'Œta*, 1720–1722). Dans les adaptations modernes cette fonction devient insignifiante, les flèches et l'arc ayant perdu leurs vertus exceptionnelles.

Celui qui raconte les derniers instants de l'existence terrestre d'Hercule et rapporte ses dernières paroles. Le récit de Philoctète apporte des informations fondamentales pour la fin édifiante d'Hercule ; il énumère les dernières actions du héros qui monte seul sur son bûcher, y place sa massue (qui alimentera le feu) et la peau du lion de Némée et qui vit ces moments comme le défi suprême (*Hercule sur l'Œta*, 1614–1616). Cette

¹⁰ Émile Faguet, *La tragédie française au XVI^e siècle (1550–1600)*, Paris, Hachette, 1883, p. 81.

fonction perd de son importance dans les pièces modernes, les auteurs s'intéressant peu au caractère édifiant de la mort d'Hercule.

Celui qui institue le culte d'Hercule. Philoctète n'avait pas été le seul témoin de la mort du héros, mais il avait compris mieux que personne de quoi il s'agissait: ils avaient assisté au triomphe terrestre d'Hercule, qui vainc non seulement les flammes, mais aussi la douleur et cette victoire lui permettra d'accéder au céleste séjour (*Hercule sur l'Œta*, 1710–1711). Et Philoctète de résumer la signification profonde de tout cela: Hercule « triompha du destin par sa vertu » (*Hercule sur l'Œta*, 1834). On comprend pourquoi il revient du mont Œta plein de joie: il venait d'assister à sa *consecratio*¹¹. Les auteurs d'adaptations galantes d'après la tragédie de Sénèque s'intéressent peu à la déification d'Hercule, moment conventionnel ou spectaculaire, les relations amoureuses du héros et les intrigues galantes qui se nouent autour de lui suscitant plus la curiosité du public.

Les hypertextes sénéquiens

Dans les nombreuses morts d'Hercule les modernes conserveront le schéma général de la tragédie de Sénèque, plus rarement celui des *Trachiniennes* de Sophocle, mais en dériveront des pièces galantes dans lesquelles ils feront évoluer des couples amoureux des plus inattendus, distribuant les personnages mythologiques sans se soucier de la tradition, les permutant dans le seul but de créer la surprise. Philoctète aussi y change parfois d'emploi, devenant le rival d'Hercule ou de son fils, amoureux d'Iole et même de Déjanire.

Lorsqu'ils analysent les hypertextes contemporains d'*Hercule sur l'Œta* les critiques du XVIII^e siècle les insèrent dans une tradition qui prend son origine dans la pièce de Rotrou. Ainsi, dans son ambitieuse synthèse du théâtre grec le père Bru-moy analysait les *Trachiniennes* de Sophocle, *Hercule au mont Œta* de Sénèque et *Hercule mourant* de Rotrou dans cet ordre. Diderot et Petitot en font de même en rendant compte de *La Mort d'Hercule* de Rénout ou de la tragédie *Hercule au mont Œta* de Le Fèvre; Diderot ajoute à la série Marmontel et *Ercole amante*. Mais c'est Élie Fréron qui dresse l'inventaire le plus complet des hypertextes sénéquiens. Il remonte la filière antique qui va de Sophocle à Sénèque, en mentionnant la traduction d'un ample fragment des *Trachiniennes* dans *Tusculanes*, II, 8 (*Trach.*, 1046–1102), et l'imitation du même fragment par Ovide dans ses *Métamorphoses*, IX, 176–206. Il

¹¹ V. Florence Dupont, « Apothéose et héroïsation dans *Hercule sur l'Œta* de Sénèque », in *Entre hommes et dieux*, sous la direction d'Anne France Laurens, Presses universitaires de Franche-Comté, 1989, p. 99.

ne manque pas d'inviter le lecteur à découvrir le mauvais goût de Sénèque en comparant sa pièce aux *Trachiniennes* et de considérer que son Hercule, trop vantard, parle non comme un héros, mais comme « un Capitan, un Rodomont »¹². Après ce détour par l'antiquité, Fréron analyse les adaptations modernes de la tragédie de Sénèque : *Hercule mourant* de Rotrou qui « s'est traîné sur les pas du Poète Latin », la tragédie *Hercule* de l'abbé Abeille, « calquée sur celle de Rotrou », une pièce italienne, *Ercole*, traduite en français par Louis Riccoboni¹³, les opéras *Alcide* de Campistron et *Hercule mourant* de Marmontel¹⁴.

Remarquons enfin qu'il y a des adaptations de la tragédie sénéquienne dans lesquels Philoctète n'apparaît pas et qui influencent pourtant son destin dramatique, comme *Les Amours du grand Hercule* de Manfray et le livret de Francesco Buti pour l'opéra *Ercole Amante* de Francesco Cavalli, 1662¹⁵. Le livret de Buti inspire Campistron, Marmontel et les auteurs de certains ballets ; un autre opéra italien, *Ercole in Tebe*, représenté à Florence à l'occasion du mariage de Cosme III et de Marguerite Louise¹⁶, lance le thème de la rivalité père-fils – Ilo, amoureux d'Iole, jeune fille noble de Thèbes, devient le rival de son père, marié à l'époque avec Megara.

De la longue liste des adaptations de la tragédie *Hercule sur l'Œta* de Sénèque on ne trouvera ci-dessous que les hypertextes dans lesquels apparaît Philoctète :

XVII^e siècle

1613–1614 – Jean Prévost (1580–1622), *Hercule*, tragédie

1634 (1636) – Jean Rotrou (1609–1650), *Hercule mourant*, tragédie

1681 – l'abbé Abeille (1648–1718), *Hercule*, tragédie

1683 – Florent Carton-Dancourt (1661–1725), *La Mort d'Hercule*, tragédie

1693 – Jean-Galbert de Campistron (1656–1723), *Alcide ou le triomphe d'Hercule*, tragédie en musique

¹² E. C. Fréron, *Lettre VII. Hercule mourant*, in *L'année littéraire*, t. 3 – année 1761, Michel Lambert, pp. 158 et 156.

¹³ *Le Nouveau Théâtre italien*, t. 3, Paris, Briasson, 1729.

¹⁴ Fréron, *op. cit.*, pp. 158–166.

¹⁵ L'opéra, commandé pour les noces de Louis XIV et de Marie Thérèse, est représenté le 7 février 1662 ; la musique est de Pier Francesco Cavalli ; J.-B. Lully a écrit la musique des ballets. Un livret bilingue a été distribué aux invités, avec la traduction en vers de Benserade et le prologue généalogique de Camille Lilius – http://jean-claude.brenac.pagesperso-orange.fr/CAVALLI_ERCOLE.htm

¹⁶ L'opéra (livret de Giovanni Andrea Moniglia, musique de Giovanni Antonio Boretti) a été représenté le 12 juillet 1661 au Teatro della Pergola et imprimé par la *Stamperia all'Insegna della Stella*, à Florence, sous le titre *Ercole in Tebe. Festa teatrale rappresentata in Firenze per le reali nozze de' serenissimi sposi Cosimo Terzo, Principe di Toscana, e Margherita Luisa, Principessa d'Orleans*. V. Alessandro Segni, *Memoria delle feste fatte in Firenze per le reali nozze* [...], Firenze 1662.

1696 – Girolamo Frigimelica Roberti (1653–1732), *Ercole in Cielo*, tragedia per musica
XVIII^e siècle

1724 – Clearco Froscienna, *La Salita d'Ercole in Cielo*, intermedio per Musica

1757 – Jean-Julien-Constantin Rénout (1725–1785), *La Mort d'Hercule*, tragédie en 5 actes¹⁷

1761 – Jean-François Marmontel (1723–1799), *Hercule mourant*, opéra

1763 – Jean-Georges Noverre (1727–1810), *La Mort d'Hercule*, ballet

1768 – Jean Favier (1648–1719?), *Apoteosi d'Ercole*, ballet

1770 – Charles Le Picq (1744–1806), *Trionfi e vittorie d'Ercole*, ballet

1772 – Étienne l'Auchery (1732–1820), *La Mort d'Hercule*, ballet pantomime

1773 – Charles Le Picq, *Ercole e Dejanira*, ballet¹⁸

1778 – sieur de Saint-Germain, *La Mort d'Hercule*, tragédie en cinq actes et en vers

1779 – ***, *La morte d'Ecole/La mort d'Hercule*, ballet

1787 – Pierre-François-Alexandre Lefèvre (1741–1813), *Hercule au mont Œta*, tragédie en 5 actes en vers¹⁹

1790 – Alessandro Pepoli (1757–1796), *La morte d'Ercole*, tragedia per musica in tre atti

1790 – Francesco Clerico (1755–1838), *La morte d'Ercole*, ballo tragico mitologico in quattro atti

1791 – Mattia Butturini (Botturini) (1752–1817), *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica in 3 atti e 30 scene

1793 – Pierre Lafond (1773–1846), *La Mort d'Hercule*, tragédie en cinq actes et en vers²⁰

1793 – Pietro Angiolini (1764–1830), *La Morte d'Ercole*, ballo serio-tragico

1795 – Gabiot de Salins (1759–1811), *La Mort d'Hercule*, pantomime en 3 actes mêlée de musique²¹

1799 – Luciano Francisco Comella y Villamitjana (1751–1812), *Hércules i Deyanira*, melodrama tragico en un acto

¹⁷ Représentée le 28 février 1757 à la Comédie Française.

¹⁸ Accompagne l'opéra *Romolo ed Ersilia* de Joseph Mysliveček représenté au théâtre San Carlo de Naples.

¹⁹ Représentée à partir du 24 mai 1787 au Théâtre Français (7 représentations), adaptation des *Trachiniennes*; Hercule est joué par Larive et Philoctète par Saint-Prix.

²⁰ *La Mort d'Hercule*, tragédie en cinq actes et en vers, par le citoyen Lafond, Libourne, Puynesge, 1793. La pièce a été jouée au théâtre Molière de Bordeaux le 23 août 1792, l'auteur interprétant le rôle de Nessos. V. P. Courteault, « Les débuts du tragédien Pierre Lafon », in *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, n° 13, 1920, p. 245.

²¹ *La Mort d'Hercule*, pantomime représentée pour la première fois le 5 ventose an IV de la République (1795) au Théâtre de l'Ambigu Comique, musique de J.-B. Rochefort (1746–1819).

Début du XIX^e siècle

1802 – Pietro Angiolini (1764–1830), *L'Apoteosi di Ercole*, ballet

1819 – Giovanni Schmidt (1775–1839), *L'apoteosi d'Ercole*, dramma per musica

1828 – Germain Quériau (1790–1850), *L'Apothéose d'Hercule*, ballet pantomime en trois actes

Philoctète, l'ami et l'héritier d'Hercule

Pièces et livrets d'opéra

JEAN PRÉVOST, *HERCULE*, TRAGÉDIE, 1613–1614. La tragédie *Hercule* de Jean Prévost, publiée en 1618²², est une simple adaptation de la pièce de Sénèque, sans rien d'original: les vers 2375–2526 sont la transposition en français de la relation de la mort d'Alcide faite par Philoctète dans *Hercule sur l'Œta*, 1642–1757.

JEAN ROTROU, *HERCULE MOURANT*, TRAGÉDIE, 1634 (1636). La tragédie *Hercule mourant* de Jean Rotrou, représentée en février 1634 à l'Hôtel Bourgogne et publiée deux ans plus tard²³, permet à l'auteur de concilier la mode sénéquienne et de continuer d'écrire des tragédies inspirées des Espagnols²⁴. Et, sous l'influence de la tragi-comédie romanesque espagnole, Rotrou va très loin dans l'adaptation du sujet antique, y compris dans le cas d'*Hercule*. Il renonce à Hyllos et au chœur, auquel il substitue un confident. Alcmène mise à part, les personnages vont par trois: Hercule et ses deux confidents, Philoctète et Agis; Déjanire, Luscinde, sa suivante, et Lichas, son valet; Iole, «maïstresse d'Hercule», Arcas, l'ami d'Iole, prisonnier comme elle, et son esclave Arsides.

Iole, la prisonnière d'Hercule, essaie de détourner sa «flamme lascive» (I, 3); elle est amoureuse d'Arcas (I, 4) et cherche une alliée dans sa rivale traditionnelle, Déjanire (II, 3). Philoctète apparaît dans l'acte III, à l'occasion du sacrifice qu'Hercule veut offrir à son père, étant responsable du rituel. Le recueillement de l'assemblée est vite troublé par les cris d'Hercule. Quand il comprend que c'est la chemise que lui avait remise Lychas qui est la cause de ses souffrances atroces, Hercule s'empare de sa massue et court après le malheureux, suivi d'Agis. Philoctète, resté seul auprès de l'autel, pense qu'il s'agit d'une vengeance de «l'implacable Junon», et

²² *Les tragédies et autres œuvres poétiques de Jean Prévost*, Poitiers, 1618. La tragédie de Prévost a été éditée dernièrement par Monica Pavesio – Jean Prévost, *Hercule, tragédie*, Turin, Edizioni dell'Orso, 2001.

²³ *Hercule mourant, tragédie de Rotrou*, Paris, chez Antoine de Sommaville, 1636.

²⁴ J. Rotrou, *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux*, éd. critique de J.-Cl. Vuillemin, Droz, 1999, p. XV.

d'une action directe de Déjanire, poussée à bout par la « déloyauté » de son mari. Agis est chargé d'expliquer à Hercule la signification de l'épreuve du feu, rôle dévolu chez Sénèque à Philoctète (III, 2). Hercule est sujet à des syncopes qui rappellent la maladie de Philoctète dans la tragédie homonyme de Sophocle. Comme l'élément liquide ne peut le soulager, Hercule décide de s'immoler et demande à ses amis de bâtir son bûcher et de l'allumer. Philoctète, « fidèle témoin des conquêtes d'Alcide, / Gloire de la valeur et du sang Pæantide », reçoit « ces traits teints du sang qui me prive du jour » (IV, 4).

L'Hercule de Rotrou n'a rien du héros serein qui s'apprêtait à relever le défi suprême : non seulement il demande à Philoctète de tuer Arcas, mais aussi de s'assurer qu'Iole assistera au spectacle de la mort de son amant, sacrifié sur sa tombe (Rotrou s'inspire probablement d'une source antique : l'immolation de Polyxène sur la tombe d'Achille, les immolations commandées par Achille aux mânes de Patrocle, les exemples ne manquaient pas).

Alors que le dernier acte de la pièce de Sénèque est destiné à rendre compte de cette *consecratio* d'une grande solennité, le dernier acte de la pièce de Rotrou est destiné à montrer combien abusive était la dernière décision prise par Hercule dans sa vie terrestre. Luscinde demande à Philoctète de lui raconter les derniers moments de la vie terrestre d'Hercule – le Pæantide fait l'éloge du comportement d'un Hercule qui « fit sa mort célèbre » (la phrase est de Sénèque). Avant de monter sur le bûcher, Hercule embrasse une dernière fois Philoctète, lui rappelant sa mission, « fais que sur ma tombe Arcas rende l'esprit » (V, 1). Philoctète hésite à accomplir ce « rigoureux arrêt » (V, 2), ne comprenant pas quel était le crime d'Arcas. C'est Alcmène qui le pousse à tenir sa promesse et qui, le voyant hésiter, lui demande de rendre les flèches d'Hercule, scène qui dans l'hypotexte se jouait entre Hercule et Philoctète (*Hercule sur l'Œta*, 1717–1718). Les dernières scènes de la pièce sont très mouvementées : Alcmène veut arracher l'arc à Philoctète (V, 2), Iole se jette sur lui pour l'empêcher de tirer sur Arcas, lié au tombeau (V, 3) et tente par la suite de se suicider avec un poignard qu'elle tire de son sein (V, 3). Des exclamations fusent de toutes parts. Heureusement Rotrou décide de faire descendre du ciel Hercule purifié de sa jalousie pour mettre fin à ces scènes échevelées (V, 4). Iole pourra épouser son Arcas et Philoctète, à qui échet de conclure l'acte et la pièce, peut enfin organiser le culte d'Hercule :

Bénissons ce héros, publions sa louange ;
Rendons à sa vertu des honneurs immortels,
Et d'un commun dessein dressons-lui des autels.²⁵ (V, 4)

²⁵ Chez Sénèque, 1980–1982, c'est Alcmène qui parle d'un nouveau dieu auquel il faut dédier des temples.

P. Brumoy critiquait la construction générale de la pièce, que «l'épisode d'Arcas rend plus défectueuses», et le *deus ex machina* final²⁶. Le révérend père excuse Rotrou qui s'est laissé séduire «par la pompe apparente de Sénèque» au lieu de suivre Sophocle: «C'est qu'il ne distinguait pas, non plus que le grand Corneille, anciens & anciens, ni ce qu'il y a de marqué au coin du goût universel dans ceux des anciens que la postérité a consacrés»²⁷.

GIROLAMO FRIGIMELICA ROBERTI, *ERCOLE IN CIELO*, TRAGEDIA PER MUSICA, 1696. Le librettiste Girolamo Frigimelica Roberti réunit dans sa tragédie en musique²⁸ plusieurs épisodes de la vie d'Hercule: ainsi, il présente Nesso en train de ravir Deianira, aidé par les centaures (confusion avec l'enlèvement d'Hippodamie?), montre Ercole muni d'une quenouille et d'un fuseau pour plaire à Iole (confusion avec Omphale qui se retrouve dans les textes médiévaux). Filotete n'apparaît que dans les deux derniers actes. Le librettiste choisit de suivre à cet endroit *Les Trachiniennes*: Hillo accepte de construire le bûcher, mais ne veut pas l'allumer. Finalement Ercole se rend à l'évidence et prie Filotete de le faire, lui offrant ses armes, «bel pegno del mio amor» (V, 6). Les Sylvains aident Filotete à allumer le feu et la tragédie se clôt par l'apothéose d'Ecole.

CLEARCO FROSCIENNA, *LA SALITA D'ERCOLE IN CIELO*, INTERMEDIO PER MUSICA, 1724. Dans ce court intermède musical, Hercule se trouve en compagnie de Philoctète sur le mont Œta; il est appelé par la voix de la Gloire d'accéder au ciel, lui, le vainqueur de la Terre, du Ciel et du Cocyte²⁹. Dans la scène 3 Hercule construit son bûcher, laisse ses flèches et son arc à Philoctète, car ses armes devront servir à conquérir Troie. Il demande à son compagnon d'allumer le bûcher, l'assurant de sa reconnaissance. Philoctète obéit à celui qui s'est déclaré son compagnon et qui l'a nommé «ministro ancora/Di [mia gloria], che mi chiama/Colassù fra le Stelle». Il pleure sur son propre sort, car il reste seul, alors que le héros accomplira sa gloire.

²⁶ P. Brumoy, *Le Théâtres des Grecs*, t. 2, 1730, p. 350.

²⁷ Idem, p. 343.

²⁸ La musique a été composée par Carlo Francesco Pollarolo; l'opéra, dédié à Georges Frédéric de Brandebourg, a été interprété à l'occasion du carnaval de 1696 au Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo de Venise.

²⁹ Clearco Froscienno (pseudonyme de Francesco Ercolani), *Trattenimenti da sala, da Teatro, e da Sbarra*, t. 3, Venezia, nella stamperia d'Andrea Poleti, 1724, p. 134.

JEAN-FRANÇOIS MARMONTEL, *HERCULE MOURANT*, TRAGÉDIE LYRIQUE, 1761. Le début de la tragédie lyrique en 5 actes *Hercule mourant*³⁰ semble inspiré des *Trachiniennes* de Sophocle : à Trachis Déjanire se désole du retard d'Hercule en présence de sa confidente ; survint Hilus ; liesse populaire. Marmontel y mêle un peu d'Ovide, avec l'apparition de Junon qui fera de la confidente de Déjanire, Dircé, l'instrument de sa vengeance. Philoctète apparaît dans l'acte III : Hercule, de retour, organise des jeux pour célébrer sa victoire, mais il est torturé par l'amour qui est « dans [son] cœur une Hydre renaissante ». Philoctète, son compagnon, essaie de le réconforter, mais le cas est grave : Hercule est jaloux de son fils. Finalement il décide d'être digne du « sang immortel » qui coule dans ses veines et cède « ses droits » – il « remet sa conquête » – à son fils (III, 3). Mais Hilus lui avait déjà donné « le voile enchanté » confié par sa mère. Déjanire se suicide, mise au courant du supplice de son mari par son fils, Hercule comprend qu'il est la victime du centaure et demande à son fils d'allumer le bûcher : juste au moment où il refusait de le faire, « la foudre tombe sur le bûcher & l'allume, Hercule est enveloppé par les flammes ». Apothéosé, Hercule prend congé des peuples, de Philoctète, en lui faisant don de ses armes, de son fils et d'Iole.

Marmontel se montre assez fidèle à la tradition antique, y compris à l'égard de Philoctète. La présence du fils d'Hercule y est pour beaucoup, comme l'intérêt de l'auteur pour le théâtre de Sophocle, notamment *Les Trachiniennes* et *Philoctète* (Hercule voltigeant en char de triomphe qui a choqué le public³¹ vient directement du *Philoctète* de Sophocle³²). La qualité du livret n'échappe pas au chroniqueur qui constate que, par rapport au texte de Campistron, il est plus noblement écrit, l'intérêt y est plus vif, les scènes mieux conduites, et « Philoctète, plus ami de la gloire d'Hercule que d'Hercule même, fait un rôle autant intéressant qu'il étoit vil & rampant dans l'ancien poème », où il était le rival d'Hercule³³.

³⁰ *Hercule mourant*, tragédie lyrique représentée pour la première fois par l'Académie royale de musique le vendredi 3 avril 1761, Paris, aux dépens de l'Académie, imp. de De Lormel, 1761. La tragédie lyrique, considérée « l'une des dernières œuvres redevables au grand style français du 18^e siècle », dont la musique est composée par Antoine Dauvergne, a connu une recreation mondiale le 19 novembre 2011 à l'Opéra royal de Versailles ; c'est le baryton Edwin Crossley Mercer qui a interprété le rôle de Philoctète – http://www.lestalenslyriques.com/sites/default/files/dossier_h_mourant.pdf

³¹ Selon les didascalies, « le bûcher se transforme en un char sur lequel Hercule paraît triomphant ». L'Hercule de Marmontel, « environné de flammes, & brûlé dans un tas de fagots, est un objet des plus révoltans [...] Il n'y a personne qui n'ait cru voir un de ces misérables criminels qu'on exécute dans nos places publiques » – Elie Catherine Fréron, *L'année littéraire*, t. 3 – année 1761, Michel Lambert, p. 168.

³² Marmontel connaît très bien le *Philoctète* de Sophocle, qu'il mentionne à plusieurs reprises (le personnage et la pièce) dans sa *Poétique française* de 1763.

³³ *L'Avantcoureur*, feuille hebdomadaire, n° 15, 1761, Du lundi 13 avril, p. 3. V. infra, p. 48.

SIEUR DE SAINT-GERMAIN, *LA MORT D'HERCULE*, TRAGÉDIE, 1778³⁴. Philoctète, le fidèle compagnon, le loyal ami d'Hercule, tente d'aider son ami à retrouver le chemin de la gloire. Hercule avait enlevé Iole, promise à Agénor, le prince d'Épire, dont le père lui refusait la main. Eurytos et Agénor sont tous les deux morts, semble-t-il, dans les combats qui suivent l'enlèvement. Hercule se retire sur le mont Œta, ayant décidé de mettre un terme à sa carrière. Mais Philoctète n'est pas dupe, il sait que c'est pour l'amour de la jeune fille qu'Hercule décide d'admirer les « plus vives beautés » de la région (I, 1). Il tente de réconcilier Hercule et sa femme et de débarrasser son ami d'une maîtresse trop frivole. Finalement, Hercule en agonie lui fait don de « ces fleches dont la mort ne s'écarta jamais », le déclarant en raison des victoires à venir l'héritier de sa gloire. Philoctète hésite à allumer le bûcher sur lequel Hercule a rangé la peau de lion et sa massue. Mais un coup de tonnerre est le signe que les dieux approuvent, l'immolation permettant à Hercule de « prendre place au séjour éternel » (V, 9).

ALESSANDRO PEPOLI, *LA MORTE D'ERCOLE*, TRAGEDIA PER MUSICA, 1790. Dans sa préface l'auteur avoue avoir feuilleté « molti *Ercoli* composti e da Antichi e da Moderni, e da Stranieri e da Italiani »³⁵, indiquant explicitement *Les Trachiniennes* de Sophocle, *Hercule sur l'Œta* de Sénèque et *Hercule mourant* de Rotrou³⁶. Comme il écrit un opéra, Alessandro Pepoli entend changer un peu l'intrigue : renoncer au fils d'Hercule, « che troppo dividera il principale interesse », mais aussi à Lichas, « che troppo lo raffreddava », introduire par contre un Grand Prêtre, qui servirait à montrer « la eterna preponderanza dell'Altare sul Trono »³⁷.

Filottete est chargé des missions normalement attribuées à Lichas (il accompagne les esclaves d'Œchalie à Trachis – I, 3; Dejanira lui remet la robe pour Ercole – II, 13 et 17). Il est l'ami d'Ercole – « d'Ercole Amico/Tu Compagno fedel », l'appelle Deianira (I, 4) – sur lequel il a une certaine influence. C'est pourquoi le Grand Prêtre lui demande de conseiller à Ercole de renoncer à son amour adultère (I, 6). Filottete est présent presque tout le temps sur le théâtre : il assiste à la confrontation entre Ercole et le Grand Prêtre, entre Jole et Deianira, à une autre discussion entre les deux femmes. Il veille au bon déroulement du cérémonial décidé par Ercole (II, 12) et lui donne la tunique de Nessos, lui transmettant le désir de Deianira de

³⁴ *La mort d'Hercule*, tragédie en cinq actes et en vers, Paris, J.-Fr. Bastien, 1778. La pièce n'a pas été représentée. Le manuscrit a été publié aussi dans un *Recueil [manuscrit] de tragédies non représentée* – Martineau de Soleinne, *Bibliothèque dramatique*, t. 3 à 4, 1844, p. 41.

³⁵ *La morte d'Ercole, tragedia per musica in tre atti del conte Alessandro Pepoli*, Venezia, Curti Q. Giacomo, 1790, p. 3.

³⁶ Idem, p. 5.

³⁷ Idem, p. 6.

l'enfiler tout de suite. Plus tard il annonce dans l'atrium du palais royal la mort imminente d'Ecole et fait savoir qu'il veut être porté sur l'Œta pour subir l'apothéose (III, 4).

La scène suivante se passe sur le mont Œta : le héros, soutenu par Jole et Filottete, fait son apparition près du bûcher. Il énumère ses prouesses et déclare avoir été la victime de Dejanira qui a aidé Nessos de se venger de lui (III, 5). Accablé de douleur, Ercole demande à Filottete d'allumer le bûcher (III, 7). Ercole est conduit vers le bûcher au même moment où Dejanira se poignarde et tombe sur le rocher sur lequel son mari avait été couché auparavant (III, 7). Jupiter ayant à sa droite Ercole fait son apparition dans un nuage devant la foule rassemblée et institue lui-même le culte de son fils.

MATTIA BUTTURINI (BOTTURINI), *L'APOTEOSI D'ERCOLE*, DRAMMA PER MUSICA, 1791. Représenté au Théâtre Venier de San Benedetto de Venise pendant le carnaval de 1791³⁸, le drame est construit sur une série de malentendus. Averti par l'oracle que sa femme le tuera, Hercule, troublé par cette mort imminente, veut libérer ses prisonniers, le père et les frères d'Iole, et marier celle-ci à son fils. Personne ne croit qu'il est sincère et Hercule pleure de désespoir voyant que ses desseins ne se réalisent pas : Iole ne comprend pas pourquoi son père embrasse Hercule, Déjanire complot pour faire fuir le père et les frères de sa jeune rivale. Tous se retrouvent au temple où la statue de Jupiter annonce à Hercule que la mort s'est déjà emparée de lui et lui commande de préparer son bûcher. Hercule demande à Philoctète de le faire, lui donne son arc et l'invite à assister à son immolation avec le prêtre. Trop bouleversé par le spectacle de la mort de son ami, Philoctète est incapable de raconter la fin d'Hercule, mais tous assistent à son apparition dans un nuage à côté de Jupiter.

GIOVANNI SCHMIDT, *L'APOTEOSI D'ERCOLE*, DRAMMA PER MUSICA, 1819³⁹. Déjanire demande à Hercule, amoureux d'Iole, de consentir au mariage de son fils et de la prisonnière – Philoctète commente, en aparté, « a che te serve/D'esser primiero vincitor d'eroi,/Se vincere te stesso oggi non puoi? » (I, 9). Comme Hyllos était amoureux d'Iole, cela semble la meilleure solution (I, 12). Mais Hercule ne l'entend pas de cette oreille et jette Hyllos en prison. Grâce à l'intervention de son ami Phi-

³⁸ *L'Apoteosi d'Ercole, dramma per musica*, Venezia, Modesto Fenzo, 1790. Musique d'Angelo Tarchi. Le rôle de Philoctète a été interprété par Luigi Montanari.

³⁹ *L'Apoteosi d'Ercole, Dramma per musica rappresentato la prima volta in Napoli nel Real Teatro S. Carlo a' 19 Agosto 1819, ricorrendo il giorno natalizio di Sua Altezza Reale Il Principe D. Francesco Duca di Calabria*, Napoli, dalla tipografia Flautina, 1819. La musique est de Saverio Mercadante (1795–1870). Filottete est interprété par le basse Michele Benedetti.

loctète il le remet en liberté (II, 4) ; Philoctète annonce à Hyllos la nouvelle de sa libération (II, IX). Iole, réfugiée dans le temple, a des prémonitions funestes, même si elle est en compagnie de Hyllos. Survint Philoctète qui leur apprend le malheur qui a frappé Hercule. Dans la scène suivante Hercule en agonie s'avance dans la plaine – l'auteur informe que l'unité de lieu rendait impossible son déplacement de Thèbes à Œta. Il appelle Philoctète, lui reprochant d'abandonner dans cet état son ami désespéré. Il veut l'embrasser, mais lui demande tout de suite de s'éloigner pour ne pas l'empoisonner. Il demande à Philoctète de le suivre sur la montagne et d'allumer le bûcher – il deviendra, dit-il, la victime sacrifiée à son père. Délirant, il accuse Hyllos de l'avoir tué. Tous les deux disparaissent au loin. (II, 21) Déjanire, sa servante et les Thébains entendent le tonnerre et voient le sommet de la montagne se couvrir de nuages ; quand les nuages se dissipent, ils peuvent voir le bûcher en flammes, ensuite Hyllos et Iole s'approcher du bûcher et finalement Jupiter et les autres dieux sur des nuages, rejoints par Hercule sur un nuage blanc et lumineux. (II, 23)

Giovanni Schmidt écrira une tragédie intitulée *Ercole*, publiée en 1835⁴⁰, qui, bien que plus longue que le livret résumé ci-dessus, n'apporte rien de nouveau.

Ballets

S'ajoutent à ces pièces de théâtre et livrets quelques ballets créés eux aussi à partir d'*Hercule sur l'Œta* et des *Trachiniennes*. JEAN-GEORGES NOVERRE est l'auteur du ballet *La Mort d'Hercule*, représenté en 1763⁴¹. La compagnie de ballet qu'il dirigeait à Stuttgart se dissolvant en 1767, ses ballets, y compris celui-ci, seront repris en Italie, en Allemagne, en Angleterre par ses danseurs devenus chorégraphes⁴². Le ballet *La Mort d'Hercule* sera repris sous différents noms par différents chorégraphes : le 30 janvier 1768 à Milan (Regio Ducal Teatro) par JEAN FAVIER sous le titre *Apoteosi d'Ercole* (premier des trois ballets insérés dans l'opéra *Scipione nelle Spagne* de Ferdinando Bertoni) ; en automne de 1770 à Venise (Teatro San Benedetto) par CHARLES LE PICQ, le pupille de Noverre, sous le titre *Trionfi e vittorie d'Ercole* ; le 10 janvier 1779, inséré dans la tragédie en musique *Calliroe*⁴³, sous le titre *La morte d'Ecole/*

⁴⁰ *Ercole, tragedia di Giovanni Schmidt*, Napoli, Trani, 1835.

⁴¹ Le ballet *La Mort d'Hercule*, musique composée par Florian Deller (1729–1773), a été mis en scène à Hoftheater (Stuttgart) le 11 février 1762 ou le 13 février 1763.

⁴² Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli, *Histoire de l'opéra italien : L'opéra spectacle*, t. V, Liège, Pierre Mardaga, 1992, p. 241. Le texte est conservé à la Fondazione Giorgio Cini.

⁴³ *Calliroe, tragédie en musique, exécutée sur le Grand Théâtre de Stoutgard*, Stoutgard, de l'imprimerie de Cotta, 1770, pp. 116–131. L'auteur du livret est Mattia Verazzi et l'auteur de la musique, Antoine Sacchini.

La mort d'Hercule; en 1802 à la Scala de Milan par PIETRO ANGIOLINI sous le titre *L'Apoteosi di Ercole* (Filottete est interprété par Carolina ou Carlotta Ronzi Gentili).

Le ballet « héroï-tragique » d'ÉTIENNE L'AUCHERY ou LAUCHERY (1732–1820) sur la mort d'Hercule, représenté au Château de Mannheim, le 22 novembre 1772⁴⁴, semble reprendre l'intrigue de Noverre: le héros est amoureux d'Iole, qui aime son fils; après avoir enfilé la chemise de Nessus, Hercule prépare son bûcher, y monte et ordonne à Philoctète, son compagnon et fils du dieu Pan, comme il est dit dans la distribution, d'y mettre le feu; quand les nuages se dissipent, on découvre un palais où Jupiter reçoit Hercule⁴⁵.

Les personnages du ballet *La mort d'Hercule* du chorégraphe CHARLES LE PICQ, interprété dans l'entracte de *Romolo Ed Ersilia*, dramma per musica représenté au Real Teatro di San Carlo de Naples le 13 août 1773, sont Hercule le Thébain, Déjanire, Iole, Philoctète et Hyllus; les scènes du ballet se passent à différents endroits, la Grand-Place de Thèbes, un cabinet, un bois où il y a le bûcher et le feu sacré⁴⁶.

La morte d'Ercole, ballo tragico mitologico in quattro atti de FRANCESCO CLERICO⁴⁷ est inspiré des *Trachiniennes*, mais l'auteur y ajoute quelques ornements nécessaires à une représentation dansée⁴⁸. Un de ces ornements semble être Philoctète, l'ami d'Hercule, qui n'a pas de raison dramatique d'y intervenir. Il n'y est d'ailleurs mentionné nommément qu'une seule fois, dans le dernier acte, qui se passe dans le buisson sacré de Jupiter: « Ercole giunge con Iole, ornata pomposamente. Ilo e Mireno vengono unitamente a Lica e Filottete. Le danze sacre dedicate a Giove s'intrecciano lietamente con offerte devote. »⁴⁹ Le rôle de Filottete s'arrête là, Ercole, affolé, se jetant dans le feu du sacrifice.

⁴⁴ Le ballet est interprété à la fin de l'opéra *La Fiera di Venezia*, musique d'Antonio Sacchini, paroles de Boccherino – J.-J. Olivier, *Les comédiens français dans les cours d'Allemagne au XVIII^e siècle*, t. 2, Genève, Slatkine, 1971, p. 51.

⁴⁵ *La Mort d'Hercule*, musique de différents auteurs, décors de L. Quaglio – idem.

⁴⁶ Salvatore Bongiovanni, « Scenarios of Selected Ballets Performed at the Teatro San Carlo, Naples », in Rebecca Harris-Warrick, Bruce Alan Brown, *The grotesque dancer on the eighteenth-century stage: Gennaro Magri and his world*, University of Wisconsin Press, 2005, p. 333. Philoctète est interprété par Francesco Montani.

⁴⁷ Deux ballets de Clerico, *La morte d'Ercole* et *La superba innamorata a suo dispetto*, étaient interprétés pendant les entractes de l'opéra de Sebastiano Nasolini *Andriano in Siria* (livret de Métastase), représenté à la Scala de Milan pendant le carnaval de 1790. Le premier ballet avait été représenté sous le titre *Ercole e Deianira o La morte di Ercole* au Teatro Nuovo de Padoue en 1789.

⁴⁸ « Il soggetto è preso da Sofocle, e la condotta è indicata nel susseguente Programma. Li episodi introdotti servono d'ornamento all'intreccio e alla pompa d'una mimica Rappresentazione. » – *La morte d'Ercole, ballo tragico mitologico in quattro atti* composta da Francesco Clerico, p. 22.

⁴⁹ Idem, p. 26.

Le ballet *La morte d'Ercole – ballo serio-tragico*, comme on précise dans le programme – de PIETRO ANGIOLINI est représenté à Lisbonne en 1793⁵⁰. Iole, la prisonnière d'Hercule, aime Hyllos et en est aimée. Mise au courant de leur amour, Déjanire décide de les marier sur le champ pour éviter un éventuel adultère d'Hercule. Hercule, qui les surprend en train d'accomplir ce rituel, perd la raison et veut frapper Déjanire de sa massue; Hyllos tente en vain de l'en empêcher. Philoctète survint qui réussit à calmer son ami. Hercule regrette sa colère et accomplit le rituel du mariage lui-même. Déjanire récupère la chemise de Nessos et, bien que surprise de voir qu'elle prend feu, décide de la donner à Hercule qui l'enfile pour accomplir un sacrifice dans le temple de Jupiter. Dès qu'il l'enfile il sent la chaleur, mais elle colle à sa peau si bien qu'il ne peut l'arracher qu'avec sa propre chair. Il jette des imprécations à l'adresse de Dejanira et tombe par terre. Comprenant ce qu'elle a fait, Dejanira se suicide; Hercule court dans le temple, tombe de nouveau et demande à son père de mettre fin à sa souffrance. Le bûcher est allumé par Jupiter. Hercule connaît maintenant la décision de son père. Il demande à Philoctète sa massue qu'il jette au feu avec sa léonté et lui donne ses flèches, avant de se jeter sur le bûcher allumé. Le temple se remplit de nuages: Hercule est transporté dans le ciel avec un char soutenu par les nuages, appuyant de son pied gauche la tête du dragon, tenant d'une main le lion et de l'autre sa massue – une image rendue familière par les gravures dès le XVI^e siècle.

C'est peut-être ce ballet qu'avait vu l'aventurier Ange Goudar à Venise et dont il se souvient dans ses lettres. Il cite d'abord le programme contenant le nom écorché de Philoctète:

Ercole si indossò tal veste intrisa del sangue di Nesso avvelenato [...] Infuriò, squarciò le vesti, sulse le piante e gettò nel mare l'infelice Lica: preparò a se stesso il rogo, e gettatosi dentro comandò a Filocrate [sic!] che v'appiccasse il fuoco.⁵¹

Pour montrer qu'entre l'argument et le ballet représenté il n'y a pas de continuité, Goudar en donne aussi le synopsis. Dans la première scène, Ercole rentre dans un carrosse tiré par des esclaves; Filoteto et Ilo sont assis à ses pieds. Lors d'un pas de trois d'Ercole avec Iole et Deianira le héros montre sa préférence pour sa captive.

⁵⁰ Pietro Angiolini, *La morte d'Ercole, ballo serio-tragico per celebrare l'augusto nome di sua Altezza reale la Serenissima Signora D. Carlotta Gioacchina, principesa del Brasil, per eseguirsi nel Regio Teatro di S. Carlo, l'autunno dell'anno 1793*, Lisabona, Simone Taddeo Ferranno, 1793. Filottete, «intimo Amico d'Ercole», est interprété par Giuseppe Bolla.

⁵¹ Carmela Lombardi, *Il ballo pantomimo: lettere, saggi e libelli sulla danza (1773–1785)*, Torino, 1998, pp. 36–37; *De Venise: remarques sur la musique et la danse ou Lettres de Mr. G... à Milord Pembroke*, 1773.

Deianira se rend compte qu'Ercole est jaloux de son fils qu'Iole préfère. Filoteto lui demande de céder la jeune princesse à son fils. Ercole accepte et se retire avec son ami, de peur de ne céder à la tentation de reprendre Iole. C'est là que finit la contribution de Philoctète à cette histoire, car Ercole demande à son fils d'allumer le bûcher et, comme celui-ci refuse de le faire, il sera incendié par la foudre⁵².

Le danseur et chorégraphe GERMAIN QUÉRIAU compose un ballet pantomime en trois actes, *L'Apothéose d'Hercule*, représenté pour la première fois sur le Grand Théâtre de Marseille le 30 décembre 1828. L'intrigue fantasque prend appui sur plusieurs événements de la vie d'Hercule. Pirithoüs aime Proserpine d'un amour insensé et se propose de l'enlever du palais de Pluton, ignorant les conseils de sa fille, la belle Iole. Hercule arrive dans la cité, accompagné de Philoctète, Lycas et Déjanire. Pendant la fête donnée en l'honneur de son ami, Pirithoüs disparaît. Iole explique alors à Hercule le projet de son père qui avait juré de ramener son ami sur terre. Au moment où il le retrouve, celui-ci venait juste d'être livré aux Furies par Pluton. Hercule fait irruption et pour se protéger Pluton lance «l'Hydre du marais de Lerne». Hercule parvient à l'écraser sous un rocher et à sauver son ami qu'il place sur ses épaules pour pouvoir le sortir des Enfers (acte I). De retour sur terre, Hercule demande la main d'Iole et répudie Déjanire. Elle récupère dans le tombeau de Nessus sa tunique qu'elle confie à Lycas pour la remettre à Hercule «comme un témoignage de son souvenir» lors de ses noces avec Iole. Au Temple de l'Hymen Hercule reçoit la tunique et «se livre aux plus affreux transports; il menace tous ceux qui sont autour de lui; chacun fuit épouvanté; Philoctète seul ne l'abandonne pas dans cette cruelle situation». Hercule lui demande de construire le bûcher, ce qu'il accepte «comme un pénible devoir de l'amitié»; «il s'occupe à remplir religieusement la promesse» faite à son ami. Voyant le tombeau de Nessus, Hercule comprend ce qui lui arrive et jette Lycas dans la mer. «Le bûcher est dressé; sa vue rend un peu de calme à Hercule, qui demande pour dernier service, à Philoctète, de l'allumer dès qu'il y sera monté. Il dit adieu à son ami et lui confie ses flèches.» Pirithoüs, Déjanire, Iole et le Peuple manifestent leur douleur et leur désespoir (acte II). Le troisième acte se passe sur l'Olympe où Hercule dépose sa massue aux pieds de Junon⁵³.

Philoctète, le rival d'Hercule

L'ABBÉ ABEILLE, *HERCULE*, TRAGÉDIE, 1681. Gaspard Abeille, connu sous le nom de l'abbé Abeille, est l'auteur d'un *Hercule*, tragédie mise au compte de l'acteur La

⁵² Carmela Lombardi, *op. cit.*, p. 37.

⁵³ Germain Quériaux, *L'Apothéose d'Hercule, ballet-pantomime en trois actes. Représenté pour la première fois, sur le Grand Théâtre de Marseille, le 30 Décembre 1828*, Marseille, Feissat aîné, 1828.

Tuillerie (1650–1688), jouée pour la première fois le 7 novembre 1681 au Théâtre de l'Hôtel Guénégaud à Paris⁵⁴.

Abeille choisit de localiser l'action de sa pièce à « Œcalie, dans le palais d'Euritus ». Philoctète, prince d'Eubée, « sorti du sang de Déjanire » (I, 1), est amoureux d'Iole sans savoir qu'Hercule l'aime aussi. Hercule qui ne se doute de rien veut charger Philoctète d'une double mission : convaincre Déjanire de rentrer à Calydon et « servir [ses] desseins auprès de la princesse » (I, 1). Philoctète est sûr de l'amour d'Iole, mais craint Hercule qui pourrait se venger aussi bien de lui que de la princesse (I, 5)⁵⁵. Hercule découvre la trahison de Philoctète et le fait arrêter pour forcer Iole de l'épouser (II, 7). À partir de ce moment la pièce dérape irrémédiablement. Philoctète demande à Hercule d'épargner Iole, mais la jeune fille se montre intraitable : elle mourra avec celui qui se sacrifie pour elle (III, 7). Elle accepte finalement d'épouser Hercule pour sauver Philoctète (IV, 2) qui sera libéré. Hercule entend remercier les dieux par un sacrifice. Philoctète, libéré, accuse Iole d'être cruelle et infidèle, car, si elle l'avait aimé, elle l'aurait laissé mourir au lieu d'accepter l'amour d'Hercule (IV, 4). La jeune fille s'allie avec Déjanire ; c'est elle qui donnera à Hercule « le vestement pompeux/Dont le charme va rallumer les feux », espérant qu'elle ne sera pas forcée de l'épouser si les deux époux se réconcilient. C'est Philoctète qui annonce à Déjanire qu'Hercule « brûle d'un feu qu'on ne saurait éteindre » dans le temple, accusant Iole d'avoir voulu le tuer (V, 4). Déjanire avoue sa faute, concluant que Junon s'est servie d'elle pour se venger encore une fois d'Alcide et se suicide, malgré les efforts de Philoctète de l'en empêcher (V, 4). Hercule comprend que Nessos s'est vengé de lui et charge Philoctète de le porter sur le mont Œta, là où l'immortalité lui était promise. (V, 5)

Remarquons que, s'il reste peu de l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque dans cette pièce et encore moins de la substance traditionnelle des personnages mythologiques qui y évoluent, Philoctète y gagne une certaine consistance psychologique qui en fait un personnage dramatique à part entière. Voilà comment le décrit Iole :

Philoctète soumis et plein de complaisance,
N'a jamais contre Iole usé de violence.
Philoctète au combat, épargnant les vaincus,

⁵⁴ *Hercule, tragédie, par M. de La Tuillerie*, La Haye, Adrian Moetjens, 1682. La pièce a été représentée 14 fois. De 1681 à 1687 elle a eu 25 représentations, conformément à la Base documentaire La Grange de la Comédie Française. Kataryne Lescailje (1649–1711), poétesse et éditrice néerlandaise, la traduit en néerlandais sous le titre *Herkules en Dianira*, Amsterdam, J. Lescailje, 1688 (rééd. en 1744 – le nom de la traductrice est transcrit cette fois Lescaille).

⁵⁵ Toutes les citations de cette pièce sont tirées de *Théâtre de M. de La Thuillerie, comédien de la troupe royale, nouvelle édition revue et corrigée*, Amsterdam, chez Pierre Marteau, 1745.

N'a point trempé ses mains dans le sang d'Euritus.
 Philoctète engagé dans une amour nouvelle,
 Ne desespere point une épouse fidelle.
 Et Philoctète enfin, en flattant ma douleur,
 Sans me parler d'amour, a sçu toucher mon cœur. (III, 6)

Personnage galant chez Rotrou, Philoctète a l'air d'être devenu un parfait honnête homme, comme l'avait déjà constaté Hercule : « Ce Prince généreux & plein de complaisance, / A sçu par ses respects gagner sa confiance, / Iole le distingue, & jusques aujourd'huy / Des Chefs de mon Armée elle n'a veu que luy. » (I, 1)

FLORENT CARTON-DANCOURT, *LA MORT D'HERCULE*, TRAGÉDIE, 1683. La légende veut que Dancourt pénètre dans le monde du théâtre par amour pour une comédienne, qu'il épousera par la suite. Il n'hésitait pas à prêter sa plume pour les besoins de la troupe et même à redonner ses propres pièces, parfois à peine modifiées⁵⁶. C'est ce qui explique les divers titres de sa tragédie *La Mort d'Hercule*, jouée en 1683 à Arras, recyclée sous le nom de *La Mort d'Alcide* pour la Comédie-Française, où elle est jouée 6 fois en 1704⁵⁷.

L'action de la pièce est placée à Échalie, comme chez l'abbé Abeille, mais Dancourt va encore plus loin que son prédécesseur, inventant un chassé-croisé amoureux, inspiré peut-être de l'*Andromaque* de Racine⁵⁸ : Philoctète aime Déjanire ; Iole aime Hercule ; à la fin, Hercule et Déjanire meurent et Philoctète et Iole sont condamnés à vivre ensemble.

Amoureux d'Iole, Hercule demande à Déjanire, sa fiancée, de rentrer à Thèbes (II, 4). Philoctète sait que « Déjanire outragée / Se donnera pour prix à qui l'aura vengée »⁵⁹, mais ne veut pas trahir son ami et devoir son bonheur à un crime (III, 1). Pour réparer le tort qu'il a fait à Iole, Hercule décide de tirer l'âme de son père « de ces antres affreux » (III, 4). Il essaie d'éviter Déjanire qui le menace de se venger encore plus cruellement que Junon (IV, 3). Philoctète est chargé de conduire Déjanire dans sa patrie, mais elle refuse de partir et veut tuer sa rivale et son fiancé ingrat (IV, 5). Philoctète lui déclare sa flamme, mais Déjanire se rappelle qu'elle a le remède de Nessus ; elle envoie un vêtement enduit du sang du centaure à Hercule qui promet

⁵⁶ Jeanne-Marie Hostiou, « Les auteurs à la Comédie-Française (1680–1715) : écrivains-dramaturges ou fournisseurs dramatiques ? », in *Le pauvre Diable. Destins de l'homme de lettres au XVIII^e siècle*, sous la direction de Henri Duranton, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 180.

⁵⁷ André Blanc, F. C. Dancourt (1661–1725). *La Comédie Française à l'heure du Soleil couchant*, Tübingen – Gunter Narr Verlag / Paris – Editions J.-M. Place, 1984, p. 24.

⁵⁸ Idem, p. 23.

⁵⁹ Toutes les citations de Carton-Dancourt sont tirées de Victor Advielle, *Le Théâtre à Arras et à Lille*, Paris–Lille, Tresse et Stock, 1893.

de l'enfiler à l'occasion de son mariage (V, 3). Mais le doux rêve de Déjanire est brisé: Philoctète lui décrit les tourments d'Hercule et, comprenant la ruse meurtrière du centaure, elle décide de se suicider (V, 4). Philoctète accuse Hercule agonisant de la mort de Déjanire, «effet fatal» de son «amour funeste» pour Iole, mais celui-ci se réjouit de revoir son ami, «le seul bien qui [lui] reste» et le prie d'épouser Iole. La fin de la pièce annonce, par la voix de Philoctète, l'institution du culte d'Hercule:

Il meurt. Que son trépas l'égale aux immortels,
Et partout à sa gloire élevons des autels. (V, 7)

Le Philoctète de Dancourt cumule ses fonctions et celles du fils d'Hercule. Le prince Philoctète tient un rôle presque aussi important qu'Alcide – il ouvre d'ailleurs trois actes sur cinq en dialoguant avec Arcas, son confident, et clôt la pièce.

JEAN GALBERT DE CAMPISTRON, *ALCIDE OU LE TRIOMPHE D'HERCULE*, TRAGÉDIE EN MUSIQUE, 1693. L'action du premier acte de l'*Alcide* de Campistron se passe en *Æcalie*⁶⁰. Bien qu'«esclave d'un guerrier craint de tout l'Univers», Iole aime Philoctète, et en est aimée. Par malheur, Hercule aime aussi sa jeune prisonnière et décide de l'épouser (I, 5). Il y a pourtant un obstacle: il est marié et Déjanire est en route vers *Æcalie*. Elle aura la confirmation de la trahison d'Hercule de la bouche de Philoctète et décide de se venger cruellement (II, 3). Hercule assiste aux déclarations réciproques d'amour d'Iole et de Philoctète dans le jardin du palais. Sa décision est rapide: Iole doit l'épouser jusqu'à la fin du jour sous peine de voir Philoctète mort.

C'est Licas qui porte le voile empoisonné à Hercule qui se prépare à célébrer son mariage sur le Mont *Œta* où se rend Déjanire aussi, sûre de regagner l'amour de son mari. Mais Philoctète vient lui annoncer un malheur et lui conseille d'éviter Hercule qui a déjà tué Licas. Elle se suicide en se jetant dans un précipice pendant qu'Alcide

⁶⁰ Les compositeurs sont Louis Lully (1664–1734) et Marin Marais (1656–1728). La pièce a été représentée sous différents titres: *Alcide ou le triomphe d'Hercule*, à l'Académie royale de musique le 3 février ou le 31 mars 1693 et le 15 octobre 1744 (avec Chassé dans le rôle de Philoctète); *La Mort d'Hercule ou la Mort d'Alcide*, le 23 juin 1705 (avec Gabriel-Vincent Thévenard dans le rôle de Philoctète) et le 21 août 1716 (avec Charles Hardouin dans le rôle de Philoctète). Représentation moderne le 7 octobre 2006, sous le titre *Alcide ou le Triomphe d'Hercule*, au Théâtre Royal de Versailles (le basse Nicolas Cavallier interprétant le rôle de Philoctète) – *Le magazine de l'opéra baroque*, http://operabaroque.fr/LULLY_ALCIDE.htm La tragédie en musique a été imprimée sous différents titres: *Alcide, tragédie en musique, représentée par l'Académie Royale de Musique*, Paris, 1693 (imprimée sans musique); *La Mort d'Hercule, tragedie, représentée pour la premiere fois par l'Academie royale de musique, en avril 1693*, Paris, chez Christophe Ballard, 1705; *La Mort d'Alcide, tragedie remise au theatre par l'Académie royale de musique, le vendredy vingt & un août 1716*, Paris, chez Pierre Ribou, 1716; *Alcide*, La Haye, Guillaume de Voys, 1718.

entre en scène criant sa souffrance. Apprenant que c'est Nessus qui a causé sa souffrance il comprend ce qui lui arrive. Il demande pardon «aux tendres amants» et se jette sur le bûcher préparé pour le sacrifice. Et Iole et Philoctète de conclure en chœur :

Le Ciel enfin comble nos vœux.

Alcide est immortel et nous sommes heureux. (V, 6)

Les relations entre les deux couples font penser à la pièce de l'abbé Abeille que Campistron semble imiter, se contentant d'ajouter quelques chœurs et quelques ballets.

LUCIANO FRANCISCO COMELLA Y VILLAMITJANA, *HÉRCULES I DEYANIRA*, MELODRAMA TRÁGICO 1799. Dans cette *zarzuela*⁶¹ Filotetes fait son apparition dans le palais d'Hercule de Thèbes pour annoncer l'entrée du héros couronné de lauriers dans la cité. Il confirme les présages sombres de Deyanira en lui annonçant la présence dans le cortège de la belle Yole. L'attitude d'Hercules confirme les soupçons de sa femme : le héros est amoureux de sa prisonnière, qu'il décide pourtant de céder à Filotetes qui l'aime à son tour. Pourtant, rongé par la jalousie, il se jette dans le feu qu'il avait préparé pour célébrer sa victoire. Deyanira croit que c'est elle qui a causé la mort de son mari et se suicide à son tour. Yole et Filotetes assistent à l'apothéose d'Hercules, qui apparaît parmi les autres divinités en compagnie de Deyanira. Déifié, Hercules bénit le couple d'amoureux Filotetes-Yole : «Tus virtudes, Filotetes, / te hacen de mi esclava digno.» Le couple Filotetes-Yole décide de suivre la voie de la dignité, comme l'avait recommandé Deyanira à Yole :

Filotetes: Vamos, Yole, y procuremos
ser uno de otro dignos;
y á fin ser inmortales
entre los hombres, del vicio
huyamos.

À la différence des auteurs français mentionnés ci-dessus, Luciano Francisco Comella réduit la tension entre les rivaux des deux sexes. Dans cette pièce aussi Philoctète cumule ses fonctions et celles de Hyllos.

⁶¹ *Melodrama trágico en un acto titulado Hércules y Deyanira*, compuesto por don Luciano Francisco Comella, Barcelona, en la oficina de Pablo Nadal, 1800. Nouvelle édition, *Melo-Drama trágico en un acto titulado Hércules i Deyanira*, compuesto por don Luciano Francisco Comella, Valencia, en la Imprenta de Ildefonso Mompí, 1816. La musique est de Blas de Laserna.

Philoctète parjure: Jallodin, *Les combats de la vertu*, ballet, 1736

L'intention de l'auteur de ce ballet moral conçu pour être interprété par des collégiens⁶² est d'illustrer le combat de la vertu contre l'Ignorance, la Timidité, l'Inconstance et l'Amour Propre. C'est dans cette quatrième partie que Philoctète fait son apparition. Selon l'auteur, l'homme se livre à toutes sortes d'excès pour contenter son amour propre, dont la jalousie, l'ingratitude, la violence et le parjure, incarné justement par Philoctète:

II. Entrée. *Second excès: le Parjure*

Philoctete avoit juré de ne point découvrir les fleches d'Hercule, mais flatté par la gloire d'être le principal auteur de la destruction de Troye, qui ne pouvoit perir sans cela, il se laisse gagner par Ulysse & les autres Grecs, & montre avec le pied l'endroit où elles étoient: mais à peine les a-t-il entre les mains, qu'il lui en tombe une sur le pied, qui le blesse, & cause une si mauvaise odeur que tous les autres l'abandonnent.⁶³

Philoctète parjure aurait pu être le thème d'un exercice scolaire inspiré, directement ou indirectement, de Servius. Ce ballet atteste la diversité de la réception du mythe de Philoctète en ce début du XVIII^e siècle: un Philoctète héroïque, mais aussi ce Philoctète parjure ou un Philoctète galant, dont certains auteurs avaient fait un de ces «personnages fanfarons, romanesques [...], aussi doucereux que des Héros d'Opéra»⁶⁴.

⁶² *Le Combat de la vertu, ballet pour la tragédie de Zayre qui sera représentée au College des Barnabites de Montargis, le 29 Aoust 1736, à une heure précise, pour la distribution des prix donnez par S.A.S. Mgr le duc d'Orléans*, Paris, chez C. I & C. C. Thiboust, 1736.

⁶³ *Zayre*, éd. cit., p. 6. Philoctète est joué par Jacques-Benois de Tremont, pensionnaire de Sens, et Ulysse, par Étienne Dupays, pensionnaire de Nemours – idem, p. 8.

⁶⁴ *Le Nouvelliste du Parnasse ou Réflexions sur les ouvrages nouveaux*, seconde édition, t. I, Paris, Chauvert, 1736, p. 372 (XVIII^e lettre, *Ecrit au Nouvelliste du Parnasse sur la Personne & les Ouvrages de M. de Campistron*). Le même passage dans *Œuvres de monsieur de Campistron*, t. 1, Paris, 1750, p. XIII.

Il est surprenant que Philoctète aime encore Jocaste après une si longue absence : il ressemble assez aux chevaliers errants, dont la profession était d'être toujours fidèles à leurs maîtresses.

(Voltaire, *Sur Œdipe*, Lettre V)

L'ŒDIPE DE VOLTAIRE

Philoctète est la solution trouvée par Voltaire à un dilemme dramatique soulevé par la structure de sa première tragédie – ou «un défaut nécessaire» (*Sur Œdipe*, Lettre V)⁶⁵. Le héros revient à Thèbes après quatre ans passés en compagnie d'Hercule, mort entre temps. Il est interpellé amicalement par Dimas, étonné de voir que quelqu'un ose encore mettre les pieds dans la cité ravagée par la peste. Il apprend à Philoctète, prince d'Eubée comme dans l'*Hercule* de l'abbé Abeille, la mort de Laïus, ce qui fait se réveiller un «espoir séduisant dans [son] cœur», celui d'épouser enfin Jocaste (I, 1). Car ce Philoctète n'est pas un simple remplaçant de Créon, comme le pense le jésuite Arthuis⁶⁶. En effet, leur «feu si puissant et si doux» est né dans leur enfance, mais le père de Jocaste avait décidé pour des raisons politiques de la marier à Laïus. Après la mort de celui-ci, elle a dû encore une fois obéir à «une suprême loi» et accepter de devenir la femme de celui qui avait vaincu le Sphinx. Philoctète aurait dû affronter ce monstre qui ravageait les environs de Thèbes au lieu d'accomplir des prouesses en Asie, remarque Dimas. Philoctète «occisseur du Sphinx», voilà une image née d'une inspiration baroque que Voltaire évoque au conditionnel («Du monstre à vos genoux j'eusse apporté la tête» – II, 3).

Et pourtant pour ce Philoctète si constant en amour cette passion ne vient pas en premier; pour lui, rien ne se compare à «l'amitié d'un grand homme» :

⁶⁵ L'*Œdipe* de Voltaire est accepté à la Comédie-Française en 1717, mais la première a lieu le 18 novembre 1718 au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain. Le succès est immense : la pièce est jouée 29 fois d'affilée cette année-là, 33 fois pendant la saison 1718–1719.

⁶⁶ José Michel Moureaux, «L'Œdipe de Voltaire : un échec inexplicable?», in *Kentron*, 15/2, 1999, p. 55, <https://www.unicaen.fr/puc/images/k15205moureaux.pdf>

Crois-moi; [si Hercule] eût vécu; si d'un présent si rare
Le ciel pour les humains eût été moins avare,
J'aurais loin de Jocaste achevé mon destin
Et, dût ma passion renaître dans mon sein,
Tu ne me verrais point, suivant l'amour pour guide,
Pour servir une femme abandonner Alcide. (I, 1)

Ce personnage que Voltaire introduit dans sa tragédie pour nourrir un épisode amoureux est en fait un abstinant de l'amour ! Il est vrai que l'auteur le distribue dans une intrigue amoureuse qui ne risquait à aucun moment de déraiper : amoureux, mais vertueux, Philoctète et Jocaste savent tous les deux contenir leur passion⁶⁷.

Araspe⁶⁸, le confident d'Œdipe, accuse Philoctète d'avoir tué Laïus et d'avoir déclenché les désastres à Thèbes (II, 1). Jocaste n'y croit pas, mais en avertit Philoctète, lui conseillant de quitter la cité (II, 3). Philoctète refuse de se défendre contre une telle accusation, car « La vertu s'avilit à se justifier » (II, 4). Et si ce n'était pas suffisamment clair, il marque explicitement sa différence en s'adressant à Œdipe :

C'est aux hommes communs, aux âmes ordinaires
À se justifier par des moyens vulgaires;
Mais un prince, un guerrier, tel que vous, tel que moi,
Quand il a dit un mot, en est cru sur sa foi. (II, 4)

On l'aurait compris, le royaume de Philoctète, comme celui d'Hercule, n'est pas de ce monde. Œdipe décide à contrecœur de vérifier l'accusation lancée contre Philoctète (III, 2). Remarquons que l'initiative de Jocaste de chasser Philoctète de Thèbes pour avoir la vie sauve rappelle la tentative d'Iole de la tragédie de l'abbé Abeille d'accepter le pire pour soustraire Philoctète à la colère d'Hercule (*Hercule*, IV, 4). Lavé de tout soupçon, après un dernier hommage rendu à Hercule, Philoctète assiste au moment où le Grand Prêtre désigne le coupable : c'est Œdipe. Fidèle à sa mission justicière, Philoctète est prêt à le défendre :

Contre vos ennemis je vous offre mon bras;
Entre un pontife et vous je ne balance pas.
Un prêtre, quel qu'il soit, quelque dieu qui l'inspire,
Doit prier pour ses rois, et non pas les maudire. (III, 4)

⁶⁷ Jocaste explique ce sentiment contradictoire à Egine (II, 2).

⁶⁸ Dans les éditions antérieures à 1748, le personnage s'appelle Hidaspe. V. *Œdipe, tragédie*. Par Monsieur de Voltaire, Paris, Pierre Ribou, 1719.

Dans sa dernière réplique Philoctète renforce le message anticlérical de la tragédie, déclarant :

Un pontife est souvent terrible aux souverains ;
Et, dans son zèle aveugle, un peuple opiniâtre,
De ses liens sacrés imbécile idolâtre,
Foulant par piété les plus saintes des lois,
Croit honorer les dieux en trahissant ses rois ;
Surtout quand l'intérêt, père de la licence,
Vient de leur zèle impie enhardir l'insolence. (III, 5)

C'est la dernière participation directe de Philoctète à l'action. Il sera évoqué une fois de plus à la fin de la tragédie par Œdipe sur le point de commencer son exil :

Puisqu'il vous faut un roi, consultez-en mon choix.
Philoctète est puissant, vertueux, intrépide :
Un monarque est son père, il fut l'ami d'Alcide ;
Que je parte, et qu'il règne. (V, 2)

Philoctète roi de Thèbes avec l'accord d'Œdipe, Voltaire semble remettre en cause le statut surhumain du personnage qu'il a lui-même inventé, oublier que son terrain de combat est l'univers entier. Par ailleurs, cette dernière mention de Philoctète pourrait être un vestige de sa présence à la fin de la pièce dans la version primitive de la pièce⁶⁹.

Un amour suranné. Voltaire fournit des indices importants, mais contradictoires, sur la composition de sa première tragédie, sans toutefois répondre à une question simple, comment l'idée lui vint de mêler Philoctète à l'histoire d'Œdipe. Car Philoctète apparaissait déjà dans la première version de sa tragédie, malgré les démentis de l'auteur. Voltaire avoue avoir donné une première version d'*Œdipe* à la Comédie-Française respectueuse du modèle sophocléen, qui tenait compte des conseils de la duchesse du Maine ou du prince de Conti, mais qui aurait été refusée en raison de l'absence d'une intrigue amoureuse⁷⁰, de la présence du chœur, de la trop grande fidélité à Sophocle de l'acte IV. Plus tard, Voltaire avouera que c'était « une tragédie *presque sans amour* »⁷¹.

⁶⁹ Après la première représentation les comédiens auraient demandé que Philoctète ne reparaisse plus à la fin de la tragédie – Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français*, Paris, Gosselin, 1843, p. 236.

⁷⁰ G. Lanson, *Voltaire*, Paris, Hachette, 1922, pp. 18–19.

⁷¹ René Pomeau, *Voltaire en son temps*, t. I, *D'Arouet à Voltaire*, Voltaire Foundation, 1985, p. 120.

Il semble qu'il faut tenir responsable de l'invention de l'interlude amoureux Corneille, celui qui avait introduit «l'heureux épisode des amours de Thésée et de Dirce» comme il l'appelle dans son *Œdipe*. Voltaire s'efforce d'expliquer la nécessité pour celui qui s'empare d'un sujet antique de pondérer tension émotionnelle (Voltaire parle de passions) et densité événementielle par l'introduction d'un épisode amoureux⁷², mais Corneille fournissait une autre explication, plus simple: «l'amour n'ayant point de part dans ce sujet, ni les femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique» (*Préface d'Œdipe*). Et c'est exactement pour la même raison que Voltaire imite Corneille et introduit lui aussi un épisode amoureux: cette fois, ce sera la reine elle-même, rajeunie pour l'occasion, qui donnera l'exemple d'un amour partagé, mais impossible.

Voltaire argumentera diversement sa décision, incriminant par exemple la dilution de l'intrigue dans les trois premiers actes⁷³ ou l'insipidité de Jocaste⁷⁴, comme le goût contemporain imposé tyranniquement par les comédiens exigeant un épisode amoureux⁷⁵. Il mettra plus de trente ans avant de reconnaître qu'il avait été averti par «la petite cour de Sceaux de l'incongruité de l'épisode amoureux introduit dans son *Œdipe*»:

[...] vous, et M. le cardinal de Polignac, et M. de Malezieu, et tout ce qui composait votre cour, vous me blâmâtes universellement, et avec très-grande raison, d'avoir prononcé le mot d'amour dans un ouvrage où Sophocle avait bien réussi sans ce malheureux ornement étranger [...] Le public fut entièrement de votre avis: tout ce qui était dans le goût de Sophocle fut applaudi généralement; et ce qui ressentait un peu la passion de l'amour fut condamné de tous les critiques éclairés. [...] Et quel exemple plus frappant du ridicule de notre théâtre et du pouvoir de l'habitude, que Corneille, d'un côté, [...] et moi qui, soixante ans après lui, viens faire parler une vieille Jocaste d'un vieil amour; et tout cela pour complaire au goût le plus fade et le plus faux qui ait

⁷² «Il fallait que Corneille marchât entre ces deux extrémités, et qu'il suppléât, par la fécondité de son génie, à l'aridité de la matière.» – Voltaire, *Sur Œdipe, Lettre IV*, 1719.

⁷³ Lettre d'André Dacier du 25 septembre 1714.

⁷⁴ «[...] mettre au moins quelque souvenir d'amour dans Philoctète, afin [...] qu'on me pardonât l'insipidité de Jocaste et d'Œdipe en faveur des tendres sentiments de Philoctète» – lettre à l'abbé d'Olivet du 20 août 1761.

⁷⁵ «Je gâtai ma pièce pour leur plaire [aux comédiens], en affadissant par des sentiments de tendresse un sujet qui en comporte si peu.» – lettre au père Porée du 7 janvier 1729. Il y a plusieurs documents dans lesquels Voltaire accuse les comédiens de lui avoir imposé l'introduction du sujet amoureux – J.-M. Raynaud, *Voltaire, soi-disant*, Presses Universitaires de Lille, 1983, pp. 163–167. V. aussi *Sur Œdipe* (1719) et les *Commentaires sur Corneille* (1761).

jamais corrompu la littérature ! (*Épître dédicatoire d'Oreste à la Duchesse du Maine*, 1750)

Le Philoctète que met en scène Voltaire serait-il un personnage trouvé de fil en aiguille ? La présence de Thésée dans l'*Œdipe à Colonne* de Corneille aurait fait penser à Héraclès, ami de Thésée, né à Thèbes, et Héraclès aurait conduit à Philoctète ? Sa présence dans la pièce serait-elle inspirée du thème du retour du héros auprès de son amante (Sévère amoureux de Pauline dans le *Polyeucte* de Corneille⁷⁶) ? Ce Philoctète amoureux ne vient pas de la tradition antique, il est issu des textes dramatiques ayant pour thème la mort d'Hercule qui lui avaient conféré de la notoriété, des textes qui en avaient fait un rival d'Hercule et dont les auteurs l'avaient même transformé en un personnage galant.

Philoctète à Thèbes. Aucune tradition ne relie Philoctète à Thèbes. Voltaire l'y conduit pour fournir la matière des trois premiers actes de sa tragédie, mais aussi pour réaliser son exposition⁷⁷. En plus de ces fonctions structurelles, Philoctète assume le rôle de porte-parole de l'auteur, exprimant des positions idéologiques que les exégètes de Voltaire interprètent diversement (républicanisme, anticléricalisme, etc.).

Voltaire n'a pas voulu distribuer dans le rôle du soupirant de Jocaste un personnage subalterne ou inventé de toutes pièces. Il fallait placer à côté de Jocaste et d'Œdipe un personnage important, noble, illustre, de la trempe de Thésée. C'est pourquoi il prend soin de rappeler l'histoire de Philoctète, de rétablir sa réputation, car le public devait voir en lui non un simple écuyer, mais un prince grec. C'est un Philoctète d'avant Lemnos, encore indemne, qui vient de perdre son grand ami dont il rapatrie les cendres et fonde le culte :

Ami, ces malheureuses mains
Ont mis sur le bûcher le plus grand des humains ;
Je rapporte en ces lieux ses flèches invincibles,
Du fils de Jupiter présents chers et terribles ;
Je rapporte sa cendre, et viens à ce héros,
Attendant des autels, élever des tombeaux. (I, 1)

⁷⁶ Le renvoi à *Polyeucte* se trouvait déjà dans H.-B. Requeleyne de Longepierre, *Lettre à Monsieur de Voltaire sur la nouvelle tragédie d'Œdipe*, C. Guillaume, 1719, p. 11.

⁷⁷ « [Philoctète] contribue un peu au nœud de la pièce, et le dénouement se fait absolument sans lui ». Il facilite l'exposition du sujet rendue difficile par « la bizarrerie des événements » – Voltaire, *Sur Œdipe*, Lettre V, 1719.

On ne comprend pas très bien ce que veut dire «Je rapporte en ces lieux ses flèches invincibles», mais la mention du don des armes et l'héroïsation d'Hercule sont conformes à la tradition antique. Même si ces armes ne sont pas mises en avant dans la tragédie, l'arc et les flèches sont comme la marque du personnage, accessoires indispensables du rôle de Philoctète – et les gravures dont celle qui porte la mention «Vrai costume de Philoctète» en sont la preuve⁷⁸. Par ailleurs le Philoctète de Voltaire s'inscrit en contrepoint de la démesure d'Hercule en matière amoureuse, ce qui en fait une sorte d'Hercule assagi :

En vain l'amour parlait à ce cœur agité,
C'est le premier tyran que vous avez dompté. (I, 1)

En matière d'invention pourtant Voltaire avance dans la mauvaise direction. Il veut faire de Philoctète un généreux des temps mythiques qui appartiendrait à un ordre intermédiaire entre le monde des dieux et le monde des humains ; ces héros, comme Hercule et Thésée, guidés par la vertu, soumis à une discipline qui les rend maîtres de leurs instincts, sont chargés de maintenir l'équilibre de l'univers. L'appartenance à cet ordre place le héros au-dessus des humains, c'est pourquoi lorsqu'il est soupçonné d'avoir tué Laïus, tout en acceptant de se soumettre à la justice humaine, Philoctète avertit :

Hercule appui des dieux, et vainqueur de l'Asie,
Les monstres, les tyrans, qu'il m'apprit à dompter,
Ce sont là les témoins qu'il me faut confronter.
De vos dieux cependant interrogez l'organe :
Nous apprendrons de lui si leur voix me condamne. (III, 3)

Jocaste avait déjà compris quelle était la mission de ces héros et exhortait le «successeur d'Alcide» à reprendre du service :

Fuyez-moi, c'en est fait : nous nous aimions en vain ;
Les dieux vous réservaient un plus noble destin ;
Vous étiez né pour eux : leur sagesse profonde
N'a pu fixer dans Thèbe un bras utile au monde,
Ni souffrir que l'amour, remplissant ce grand cœur,

⁷⁸ Jean-François Janinet, *Costumes et annales des grands Théâtres de Paris*, t. 3, n° 29, III^e année, 1787. Le costume de Bellecour de 1777 est encore plus extravagant – Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, t.2, Paris, Flammarion, 1862, p. 37. V. infra, p. 248.

Enchaînât près de moi votre obscure valeur.
 [...]

 Déjà de tous côtés les tyrans reparaissent;
 Hercule est sous la tombe et les monstres renaissent:
 Allez, libre des feux dont vous fûtes épris,
 Partez, rendez Hercule à l'univers surpris. (II, 3)

Philoctète est de ces héros qui ne rendent pas la justice, mais punissent les coupables, comme la foudre divine. Ils ne sont pas à l'origine de réformes qui rendent le monde meilleur, ils visent seulement à le purger. La justice humaine, le bien de la cité, le gouvernement des hommes, ils les regardent avec un mépris hautain :

Des vertus avec lui [avec Hercule] je fis l'apprentissage;
 Sans endurcir mon cœur, j'affermis mon courage:
 L'inflexible vertu m'enchaîna sous sa loi.
 Qu'eussé-je été sans lui? rien que le fils d'un roi,
 Rien qu'un prince vulgaire, et je serais peut-être
 Esclave de mes sens, dont il m'a rendu maître. (I, 1)

Le trône est un objet qui n'a pu me tenter:
 Hercule à ce haut rang dédaignait de monter.
 Toujours libre avec lui, sans sujets et sans maître,
 J'ai fait des souverains, et n'ai point voulu l'être⁷⁹. (II, 4)

Le Philoctète de Voltaire marque un progrès par rapport au personnage affublé de son nom présent dans les hypertextes sénéquiens de la fin du XVII^e siècle. Ce n'est pourtant qu'un personnage fait de pièces et de morceaux – un amoureux abstinent, constant en amour, mais intéressé avant tout de partir à l'aventure, un héros appartenant à une élite qui parle comme un *miles gloriosus*⁸⁰, un généreux tombé des nues dans une intrigue qui ne le concerne pas.

Le Philoctète de Voltaire face au public. Voltaire s'inspire de plusieurs personnages cornéliens pour créer son Philoctète. Il mentionne Sertorius et Pompée, et surtout Nicomède: «comme il est dans la situation de Nicomède, j'ai donc cru devoir le faire parler à peu près comme ce jeune prince, et qu'il lui était permis de dire: *un homme tel que moi*, lorsqu'on l'outrage.» (Voltaire, *Sur Œdipe*, Lettre V). L'auteur anonyme

⁷⁹ À comparer avec la mission que se donne Œdipe: «Être utile aux mortels, et sauver cet empire,/ Voilà, Seigneur, voilà l'honneur seul où j'aspire» – Voltaire, *Œdipe*, II, 4.

⁸⁰ «J'ai voulu donner à Philoctète le caractère d'un héros; mais j'ai bien peur d'avoir poussé la grandeur d'âme jusqu'à la fanfaronnade.» – *Sur Œdipe*, Lettre V, 1719.

de la *Lettre à M. de Voltaire sur la nouvelle tragédie d'Œdipe* pense, par contre, que le Philoctète voltairien était inspiré de Pyrgopolinice :

[...] on ne sçait jamais [...] ce qu'il vient faire sur le théâtre, pourquoi il entre, pourquoi il sort ; mais surtout quand il prend si brusquement congé de la compagnie, on a tant d'indifférence pour lui que personne ne s'aperçoit de son départ, pas même la tant aimée, la tant amoureuse Jocaste⁸¹ [...] ce n'étoit pas la peine de venir de si loin, pour s'en retourner si vite, & partir si incivilement.⁸²

Voltaire a-t-il envisagé de modifier le rôle de Philoctète⁸³ ? Ce n'est pas sûr, malgré les nombreux regrets et justifications de l'auteur. Quelqu'un l'avait d'ailleurs osé, François-Antoine Devaux (1712–1796), le lecteur du roi Stanislas Leszczyński à la cour de Lunéville. Il croyait que l'*Œdipe* de Voltaire ferait une pièce admirable en trois actes, la transformation étant on ne peut plus facile : « J'en retranche Philoctète sans changer un seul vers. »⁸⁴ Il est persuadé même que Voltaire « n'a fourré là Philoctète que pour se prester au préjugé des cinq actes. Si ce seroit fait avant *Edipe*, *César* [*La Mort de César*, 1735] seroit en cinq et *Œdipe* en trois. »⁸⁵ Devaux s'investit dans ce projet⁸⁶, malgré la mise en garde de Madame Graffigny (faire jouer en public cette version d'*Œdipe* serait faire à Voltaire « un plus grand outrage que toutes les critiques du monde »⁸⁷) :

La piece a beaucoup plu. Vous ne scauriez vous imaginer combien le retranchement de Philoctete y met de vivacité. [...] Tout le monde m'a fait compliment comme si l'ouvrage etoit de moy. Le roy, le roy luy-meme, m'a donné sa main a baiser, m'a dit les choses les plus flatteuses, m'a remercié.⁸⁸

⁸¹ Il faut dire que Jocaste avait suffisamment d'ennuis pour oublier Philoctète.

⁸² H.-B. Requeleyne de Longepierre, *op. cit.*, p. 10.

⁸³ « 17 février 1763. On continue à parler du *Saül* de M. de Voltaire [...] On parle de son *Œdipe* corrigé, dont il a tout-à-fait retranché le rôle de Philoctète. » – Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets*, t. 1, Paris, Brissot-Thivars, 1830, p. 137.

⁸⁴ *Correspondance de Madame de Graffigny : 11 septembre 1745–17 juillet 1746 : lettres 897–1025*, t. 7, éditée par Pierre Bouillaguet, Nicole Boursier et J. A. Dainard, Voltaire Foundation, 2002, p. 506, n. 11.

⁸⁵ *Correspondance de Madame de Graffigny : 19 juillet 1746–11 octobre 1747 : lettres 1026–1216*, édition de Nicole Boursier, Voltaire Fondation, 2003, p. 191, n. 11.

⁸⁶ « Le matin je n'ai pu resister a mettre l'*Œdipe* de Voltaire en trois actes. C'a été l'affaire d'une heure, car il n'y a pas deux vers de changés. Je l'ai lu cette apres-midi a la Gardel et a la Petite, qui ont été frappées par la vivacité de l'interest qu'y jette le retranchement de Philoctète de mille choses inutiles. Nous l'allons faire jouer ainsi mutilé, car sans vanité nous avons quelque crédit. » – idem, p. 179, n. 11.

⁸⁷ Idem, p. 177 – lettre du 23 décembre 1746.

⁸⁸ Idem, p. 238. La lettre de Devaux a été écrite les 3–4 février 1747.

Un siècle plus tard on se sera habitué à la présence épisodique de Philoctète, mais bien peu sont ceux qui y voient « un des plus brillants [rôles] qu'il y ait au théâtre »⁸⁹ ou qui le considèrent indispensable du point de vue dramatique, comme Frédéric II, qui pensait que, si on avait éliminé Philoctète de la pièce, « on n'aurait pas joui des beautés que produit le contraste de son caractère avec celui d'*Œdipe* »⁹⁰. Les autres, comme Nerval, ne manquent pas de placer le personnage dans son juste contexte :

Le goût français nous a montré longtemps des déesses en tonnelet et des héros en catogan ; il a plaqué les amourettes de cour du dix-septième siècle sur le canevas grandiose des drames de l'antiquité : il a fait Hippolyte galant, Oreste sensible, Achille langoureux. La semaine dernière, nous avons vu jouer aux Français un *Œdipe*, rempli de belles scènes pourtant, mais déshonoré par les amours d'une Jocaste surannée et d'un Philoctète beaucoup trop berger. (Gérard de Nerval, « Antigone, tragédie de Sophocle, traduite par MM. Meurice et Vacquerie », in *L'Artiste*, 26 mai 1844)

Ce Philoctète aussi défectueux qu'il soit, acquiert une notoriété qu'il conserve aussi lorsque, à partir de la fin du XVIII^e siècle, le Philoctète de Sophocle est de plus en plus connu du public européen. Il acquiert même une valeur proverbiale : ainsi, pour Fabre d'Olivet le Perse Rustan ressemble à Philoctète, car « il aime mieux faire des rois que de l'être lui-même »⁹¹ ; le même vers inspire Dumas, qui le modifie un peu : « Philoctète avait fait des souverains »⁹². Ses discours en font un « écho sonore » des idées politiques de Voltaire. Le futur Frédéric II joue le rôle de Philoctète en 1737, quand *Œdipe* est représenté au château de Rheinsberg par une troupe d'amateurs⁹³ ; on a pu même conclure que, si le Prince électeur joue ce rôle, c'est parce que « la pièce se termine, très ouvertement, par l'éloge du despote éclairé, en l'espèce le roi 'légitime' Philoctète »⁹⁴.

La petite histoire a conservé le souvenir d'autres circonstances dans lesquelles des vers prononcés par le Philoctète de Voltaire interpellent la conscience. Ainsi, lors de la visite à Paris du roi de Parme au printemps 1801 « Talleyrand avait reçu le couple royal étrusque à Neuilly dans un décor florentin. Le premier consul le mena

⁸⁹ Hippolyte Lucas, *op. cit.*, p. 235.

⁹⁰ Frédéric II, *Éloge de Voltaire*, lu à l'Académie royale des Sciences et Belles-Lettres de Berlin le 26 novembre 1778.

⁹¹ Fabre d'Olivet, *Lettres à Sophie sur l'histoire*, t. 2, Paris, Lavillette et Cie, 1801, p. 373.

⁹² Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, 3^e série, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 99.

⁹³ Événement mentionné dans les lettres de Frédéric à Ulrich Friedrich von Suhm du 12 septembre 1737 et à la Margrave de Bareith du 25 septembre 1737 – J.-J. Olivier, *op. cit.*, p. 25 ; *Œuvres posthumes de Frédéric II, roi de Prusse*, Amsterdam, 1789, t. IX – Correspondance, p. 261.

⁹⁴ J.-P. Vernant, P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t. 2, Paris, Maspero, 1973, p. 234.

à la représentation de l'*Œdipe* de Voltaire. Aux mots de Philoctète: *J'ai fait des souverains et n'ai point voulu l'être*, la salle éclata en acclamations. Tous se tournaient vers le consul et le roi.»⁹⁵ Une autre anecdote a pour protagonistes le tsar Alexandre et Napoléon assistant le 3 octobre 1808 à Erfurt à une représentation d'*Œdipe*: entendant le vers «L'amitié d'un grand homme est un bienfait des dieux» (I, 1) ou, selon d'autres sources, «Qu'eussé-je été sans lui? Rien que le fils d'un roi» (I, 1), le tsar serre la main de l'empereur, comme pour montrer qu'il y voit une allusion à leur relation⁹⁶.

*

Voltaire est resté toute sa vie très attaché au personnage qu'il mentionne à plusieurs reprises dans sa correspondance privée – et on pourrait penser qu'il l'évoquait aussi oralement. Ses allusions visent son propre Philoctète («Si madame de Marron l'honore de sa présence, elle sera comme Philoctète qui vint à Thèbes en temps de peste.»⁹⁷), le personnage de Chateaubrun («Si Mme d'Argental a si longtemps mal au pied, il faut que M. de Chateaubrun lui dédie son *Philoctète* [...]»⁹⁸) ou bien celui de Sophocle («Je ne songe à présent qu'à la cuisse de ma nièce, et à mon pied de Philoctète [...]»⁹⁹), via Fénelon:

Voilà une plaisante idée qu'a Du Molard de faire jouer Philoctète, en grec [...]! [...] Vous savez que le sujet de là pièce est un homme qui a mal au pied. Il faudrait prendre un gouteux pour jouer le rôle de Philoctète; le roi de Prusse ferait bien votre affaire; mais, au lieu de crier *Aie! aie!* comme fait le héros grec, admiré en cela par M. de Fénelon, il voudrait monter à cheval et exercer les soldats de Pyrrhus.¹⁰⁰

⁹⁵ Albert Counson, «Le réveil de Dante», in *Revue de littérature comparée*, n° 1, 1921, p. 379. L'histoire est racontée un peu différemment dans Bruno Villien, *Talma, l'acteur favori de Napoléon I^{er}*, Pygmalion/Watelet, 2001. La représentation a eu lieu le 29 mai en présence de Napoléon et de son frère Louis, roi d'Etrurie; c'est Lafon qui joue Philoctète et prononce la fameuse phrase, applaudie par le public en l'honneur du Premier Consul: «Croyant que l'ovation lui est destinée, Louis se lève, salue, se laisse retomber sur son fauteuil, et rebondit en riant bruyamment. Impassible, Bonaparte murmure: Encore un pauvre roi!» – idem, p. 153

⁹⁶ L'épisode est mentionné par plusieurs auteurs, v. à titre d'exemple Alexandre Dumas, *Mémoires*, 4^e série, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 9 – ch. LXXXVII.

⁹⁷ Lettre de Voltaire à M. de Lalande, le 19 octobre 1768.

⁹⁸ Lettre de Voltaire au comte d'Argental, le 8 novembre 1755.

⁹⁹ Lettre de Voltaire au comte d'Argental, le 21 décembre 1753.

¹⁰⁰ Lettre à Mme Denis du 22 avril 1752.

Frédéric II que Voltaire distribuait plaisamment dans le rôle du Philoctète de Sophocle s'était attaché lui aussi au personnage. Jeune, il avait joué Philoctète dans l'*Œdipe* de Voltaire et ne manque pas de mentionner cet épisode¹⁰¹. Comme Voltaire, il évoque Philoctète dans des textes privés : il s'en sert pour comparer Louis XIV et Frédéric-Guillaume (« en fait de puissance, ce serait mettre en parallèle les foudres de Jupiter et les flèches de Philoctète »¹⁰²) ou pour se décrire lui-même (« je serai comme Philoctète lorsqu'il combattait à côté d'Hercule »¹⁰³). Et n'oublions pas le Temple de l'Amitié de Potsdam où Philoctète est placé à côté d'Hercule !

Dans le sillon de Voltaire : *Œdipe travesti*, parodie, 1719

L'*Œdipe* de Voltaire suscite tout de suite la veine parodique des Italiens, revenus depuis peu à Paris. La pièce en vers et en un acte *Œdipe travesti* serait même la première parodie qui ait été représentée au Théâtre des nouveaux Comédiens Italiens le 17 avril 1719¹⁰⁴, quelques jours à peine après la reprise de la tragédie de Voltaire et cinq mois après la première. La parodie a été attribuée tour à tour à Dominique (Pierre-François Biancolelli, 1680–1734), comédien du roi, à Legrand (Marc-Antoine Legrand, 1673–1728)¹⁰⁵ ou à Luigi Riccoboni (1676–1753).

Finebrette¹⁰⁶, l'homologue parodique du Philoctète voltairien, rentre dans son village natal et tombe sur son ami Blaise (Dimas chez Voltaire) qui lui conseille de rebrousser chemin à cause d'une épidémie qui sévit dans la région. Mais Finebrette n'en a cure¹⁰⁷. Pour se consoler du premier mariage de Colombine il s'était enrôlé et était parti pour la Flandre. Contrairement au Philoctète voltairien, « Mars n'a pu triompher de [sa] flamme fidèle » (*Œdipe travesti*, p. 93). Lorsqu'il apprend que Colombine s'est remariée avec Trivelin, Finebrette décide d'attendre une nouvelle

¹⁰¹ Frédéric II, lettre à Suhm, in *Œuvres posthumes de Frédéric II, roi de Prusse*, t. IX – Correspondance, Amsterdam, 1789, p. 261.

¹⁰² Frédéric le Grand, *Frédéric-Guillaume le Grand Électeur, Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg*, 1751.

¹⁰³ Lettre au marquis d'Argens du 13 mai 1759.

¹⁰⁴ François et Claude Parfaict, *Dictionnaire des Théâtres de Paris*, p. 365. La pièce sera reprise au Théâtre de l'Hôtel de Bourgogne le 23 septembre 1725 et sera publiée en 1719, chez Coustelier ; nouvelle édition en 1731 et 1738 chez Briasson, dans *Les Parodies du nouveau theatre italien : ou, Recueil des parodies représentées sur le théâtre de l'Hôtel de Bourgogne, par les Comédiens italiens ordinaires du Roy*, t. 1. Mentionnons un autre fruit de la tragédie de Voltaire, *Edipo, Dramma tragico per musica* ; le livret, qui fait 50 pages, est conservé au Centro Studi Teatrali di Casa Goldoni.

¹⁰⁵ Charles Collé, *Correspondance inédite et fragments de ses œuvres posthumes*, Paris, Plon, 1864, p. 409.

¹⁰⁶ La brette est une longue épée.

¹⁰⁷ *Œdipe*, tragédie de Voltaire, *Œdipe travesti*, parodie de Dominique, édition d'Isabelle Degauque, *Espaces* 34, 2002, p. 91. Édition citée dorénavant comme *Œdipe travesti*.

fois son tour (*Œdipe travesti*, p. 94). Mais voilà Scaramouche qui accuse Finebrette d'avoir tué Pierrot (Laius), ce qui a attiré sur le village et ses habitants, bêtes et humains, toutes sortes de malheurs. Colombine qui ne le croit pas capable de meurtre prend sa défense :

Non, il n'a pas commis cette indigne action,
Car il est tout ensemble honnête homme et gascon.
Apprends que ces soupçons irritent ma colère,
Et qu'il est vertueux puisqu'il m'avait su plaire. (*Œdipe travesti*, p. 97)

Lors de sa première rencontre avec Colombine Finebrette raconte au conditionnel, comme son homologue voltairien, son combat avec le monstre qui menaçait la communauté :

Ma belle, cependant, si je n'eusse été loin,
Quand ici ce gros loup faisait le diable à quatre,
Contre cet animal vous m'auriez vu combattre :
Par moi facilement il eut été dompté,
Et moi-même à vos pieds je l'aurais apporté. (*Œdipe travesti*, p. 100)

Finebrette n'a pas peur d'être arrêté en raison des accusations calomnieuses et attend les archers d'un pied ferme. Il exprime toutefois son indignation devant Trivelin (*Œdipe*) :

L'injustice est criante, et ma valeur s'étonne
Qu'on accuse un héros des bords de la Garonne ;
[...]
Rien ne me fait trembler, je suis un second Mars,
Plus vaillant que César, plus brave que Pompée. (*Œdipe travesti*, p. 101)¹⁰⁸

L'ironie de Trivelin, « Vous êtes, je l'avoue, un Alcide nouveau », ne fait que l'encourager à continuer son discours qui finit par l'altération comique d'une phrase de Voltaire :

¹⁰⁸ Chez Voltaire : « Seigneur, si c'était moi, j'en ferais vanité./En vous parlant ainsi, je dois être écouté./C'est aux hommes communs, aux âmes ordinaires/A se justifier par des moyens vulgaires;/ Mais un prince, un guerrier, tel que vous, tel que moi,/Quand il a dit un mot, en est cru sur sa foi. » – *Œdipe*, II, 4.

Je veux bien l'avouer, je croyais qu'un Gascon
Devait être toujours au-dessus du soupçon.
[...] allez je suis un drôle
Que l'on peut aisément croire sur sa parole.
Un valeureux soldat, un grivois tel que moi,
Quand il a dit un mot, en est cru sur sa foi. (*Œdipe travesti*, p. 102)¹⁰⁹

Le magistrat du village est sur le point de révéler le nom de l'assassin, ce qui fait exulter Finebrette. Une fois connu son nom, il décide de partir et fait ses adieux à Colombine :

Je me retire, adieu, vous ne me verrez plus.
On me dégraderait de noblesse, à bon titre,
Si je me faufilais avec un tel bêtête. (*Œdipe travesti*, p. 106)

À la différence du Philoctète de Voltaire, Finebrette se montre impitoyable envers Trivelin (« Jugez, qui de nous deux à présent on va pendre ») et juge Colombine indigne de lui :

Colombine, je pars : mon cœur console-toi,
En m'éloignant d'ici, je fais ce que je dois ;
Je ferais d'y rester, une folie extrême :
Tu m'aimais tendrement, et je t'aimais de même
Mais tu n'ignores pas que j'ai trop de vertu
Pour vouloir épouser la veuve d'un pendu. (*Œdipe travesti*, p. 106)

Comme dans l'*Œdipe* de Voltaire, Finebrette quitte définitivement la scène bien avant la fin de la pièce.

Selon la logique de la parodie, les défauts du texte parodié sont exagérés (Jocaste-Colombine est une femme à hommes, Philoctète-Finebrette est un fanfaron), les faits importants et graves deviennent accessoires, ordinaires, mesquins (Trivelin-Œdipe tue un loup, Pierrot-Laius apparaît dans le lit du magister, il a été tué pendant qu'il voyageait en Bourgogne, pour « l'emplette du vin », etc.). Selon la même logique, certaines phrases de l'original sont modifiées à peine, mais déjà le détournement est là : la phrase voltairienne qui surprend le bonheur de Philoctète d'épouser Jocaste, « Quel espoir séduisant dans mon cœur se réveille ! », devient « Dans mon cœur se réveille un espoir décevant ... » (*Œdipe travesti*, p. 92)

¹⁰⁹ Chez Voltaire : « Je veux bien l'avouer ; sur la foi de mon nom / J'avais osé me croire au-dessus du soupçon. » – *Œdipe*, II, 4.

Y a-t-il une nation qui ait une pièce à mettre à côté de Philoctète ? et peut-on faire une critique plus amère et plus cruelle de notre goût qu'en observant que ce chef-d'œuvre de l'esprit humain serait représenté sans succès sur nos théâtres ?

(*Correspondance littéraire*, 1^{er} juin 1757)

UN NOUVEAU VECTEUR DU MYTHE, LE *PHILOCTÈTE* DE SOPHOCLE

Philoctetes quam divina tragoedia !

L'épisode lemnien de l'histoire de Philoctète est connu depuis le moyen âge grâce à des auteurs aussi divers qu'Ovide, Cicéron, Servius ou Dictys. Mais le drame du héros abandonné est autrement poignant dans la tragédie de Sophocle où il occupe le devant de la scène. Pourtant, il faut attendre quelque trois cents ans après la parution de la première édition moderne du théâtre de Sophocle pour que *Philoctète* soit joué par des professionnels. Paradoxalement, les deux particularités par lesquelles se signalait cette tragédie de Sophocle – « cette simplicité d'action qui a été si fort du goût des Anciens » (Racine, préface de *Bérénice*) et la vérité du sujet – la rendaient injouable à l'époque moderne. Car la simplicité d'action, malgré la démonstration de Racine, n'est plus du goût des modernes, pas plus que le sujet, qui « n'est qu'une plainte depuis le commencement jusqu'à la fin » (Charles Claude Genest, préface de *Pénélope*), le protagoniste « [étalant] l'infection et les haillons dégoûtants de sa plaie corrompue, [... , s'attachant] à la décrire à tout moment, et [...], dans les accès répétés de ses douleurs, [faisant] retentir le théâtre de ses gémissements et de ses cris » (Métastase, *Observations sur les tragédies grecques*).

Vers 1780 le jeune Ferrand adapte le *Philoctète* de Sophocle « sans avoir même le dessein de le faire représenter », bien qu'il y eût le précédent du *Philoctète* de Chateaubrun. Et la première représentation professionnelle du *Philoctète* de Sophocle aura lieu en France en 1783, vingt-huit ans après l'adaptation de Chateaubrun, cin-

quante-huit ans après la première traduction de la tragédie en une langue moderne – et la France est le bon exemple en la matière.

Philoctète joué par des amateurs

Trop simple, trop poignant, trop répugnant selon le jugement des modernes qui ne veulent pas de lui sur scène, le *Philoctète* de Sophocle intéresse pourtant les pédagogues et le public cultivé, si bien qu'on le jouera dans les collèges – peut-être aussi dans «les théâtres de société royale», pour reprendre l'expression d'Adolphe Julien – bien avant qu'il ne figure dans le répertoire des théâtres professionnels.

Les premières représentations par des comédiens amateurs du *Philoctète* de Sophocle auraient eu lieu en Angleterre: il s'agit de deux mises en scène, une de la traduction latine de Roger Ascham dans les années 1540, l'autre à Cambridge vers le milieu du XVI^e siècle¹¹⁰. On évoque aussi une mise en scène du *Philoctète* en grec à l'initiative de Thomas Sheridan (1687–1738) à Caven School, au début des années 1720¹¹¹, le même Thomas Sheridan qui publiait en 1725 la première traduction en vernaculaire de la pièce, destinée, semble-t-il, à être jouée par ses élèves¹¹².

La première représentation du *Philoctète* de Sophocle en France semble avoir eu lieu à l'occasion d'une distribution des prix au Collège Du Plessis–Sorbonne de Paris, le 18 août 1700¹¹³. L'argument d'une représentation au même collège du Plessis–Sorbonne est imprimé en 1715 et en 1733 chez Cl. L. Thiboust. Une autre représentation a été donnée à Marseille, le 18 août 1718¹¹⁴. Et Voltaire mentionnait «une plaisante idée qu'a Du Molard de faire jouer *Philoctète*, en grec, par des écoliers de l'université, sur le théâtre de mon grenier»¹¹⁵.

¹¹⁰ Selon APGRD database.

¹¹¹ Thomas Sheridan, *The Philoctetes of Sophocles*. Translated from the Greek, Dublin, R. Owen, 1725. V. aussi W. B. Stanford, *Ireland and the Classical Tradition*, Dublin, Irish Academic Press, 1984, pp. 32–33.

¹¹² Robert Hogan, *The Poems of Thomas Sheridan*, London and Toronto, Associated University Presses, 1994, p. 40.

¹¹³ «Philoctète Tragédie, sera représentée sur le théâtre du College Du Plessis–Sorbonne, le 18. d'aoust, à une heure après midy. Pour la distribution des prix. A Paris, 1700. in 4^o, 8 p.» – Pierre M. Conlon, *Prélude au siècle des Lumières en France: Répertoire chronologique de 1680 à 1715*, t. 6, Droz, 1975, p. 183.

¹¹⁴ «*Philoctète*, tragédie dédiée à MM. les Maire, Echevins de Marseille, qui se doit représenter dans la cour du Collège de cette ville, par les Ecoliers des Prêtres de l'Oratoire. Avec la distribution des Prix de la libéralité de Messieurs les Echevins. Le 18 août 1718, à deux heures après midy, Marseille, Brébion, 1718, 8 feuilles (programme et distribution de la pièce)».

¹¹⁵ Voltaire, lettre du 22 avril 1752 à Mme Denis, de Potsdam – *Œuvres complètes de Voltaire*, t. XLIV – *Correspondance générale*, Armand Aubré, 1830, p. 178.

En Espagne, l'adaptation du *Philoctète* de Sophocle de José Arnal sera représentée en 1764 à Saragosse, au Theatro de las Escuelas de la Compañia de Jesus¹¹⁶.

Les sujets des représentations scolaires étaient traditionnellement tirés des légendes chrétiennes ou de l'histoire romaine, les sujets mythologiques intéressant seulement s'ils moralisaient ou amusaient. Philoctète satisfaisait à la première exigence; mieux encore, ce qui barrait la voie à la représentation de la pièce par des professionnels, l'absence d'une intrigue amoureuse, s'avérait un avantage dans le cas des «tragédies que l'on a coutume de jouer dans les collèges, parce qu'elles proscrivent la passion de l'amour»¹¹⁷.

Malgré le peu d'informations, on peut conclure que le *Philoctète* de Sophocle a été joué dans les collèges, en Angleterre, plus tard en France et en Espagne; il aurait pu être joué assez tôt en Allemagne, vu les considérations sur la tragédie grecque, sur le rôle du théâtre dans la formation des collégiens formulées dans les cercles protestants et jésuites (*Ratio atque Institutio Studiorum Societatis Iesu*, 1586). Rappelons aussi le plan d'étude du collège d'Auch de 1565 (les jésuites ne s'y installent qu'en 1582) selon lequel toute pièce étudiée, qu'elle ait pour auteur Térence, Plaute, Sophocle, Euripide ou Sénèque, pouvait être représentée.

En ce qui concerne le public avisé, l'exemple de «la petite cour de Sceaux» ne devait pas être unique. L'helléniste Nicolas de Malezieu rappelle un incident en deux épisodes très instructif. Lors du premier épisode la duchesse du Maine se sert de *Philoctète* pour «désabuser» un familier qui s'était montré trop enthousiasmé par la tragédie moderne :

[...] Vous entreprîtes de le convaincre, par sa propre experience, que la simplicité du Sujet est la baze de toutes les beautez de la Tragedie. Vous lui dîtes que j'allois vous expliquer une tragédie de Sophocle, dont le Sujet étoit le plus

¹¹⁶ «*El Philoctetes*. Tragedia de Sófocles en dos actos. [Zaragoza, 1764]. Puesta en verso español, y dedicado por las Escuelas de Latinidad de Zaragoza a su Ilustrísimo Ayuntamiento el año de 1764, tiempo en que se imprimió en dicha ciudad por Francisco Moreno» – Jerónimo Herrera Navarro, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVIII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1993, p. 29. V. infra, pp. 82–89, l'analyse de la pièce de José Arnal.

¹¹⁷ Le père Le Jay cité dans L. V. Gofflot, *Théâtre au collège du moyen âge à nos jours*, H. Champion, 1907, p. 101. Mentionnons aussi un effet de mode qui aurait pu jouer en faveur de la tragédie de Sophocle: selon Jean-Philippe Grossepperrin, «le théâtre de collège, et jésuite au premier chef, s'est fait aussitôt le relais des *Aventures de Télémaque* avant que l'édition de 1717 n'en ravive la vogue [...] nul doute que la narration édifiante et pathétique de Philoctète au fils d'Ulysse dans le *Télémaque* n'ait pour lors favorisé son annexion par la tragédie de collège, comme le confirmerait le commentaire de la pièce de Sophocle par le P. Brumoy dans son *Théâtre des Grecs*» – François Paulin, *Idoménée, tragédie (1700)*, édition de Jean-Philippe Grossepperrin, Société de Littératures Classiques, 2008, p. XXII.

simple qui eût jamais été mis sur la Scène; que cette Piece n'avoit que quatre Acteurs, qu'il n'y avoit point de Femmes, & qu'à proprement parler, ce n'étoit autre chose qu'un Homme qui se plaignoit pendant cinq Actes d'avoir été exposé dans une Isle deserte où il étoit depuis dix ans. (*Discours de Monsieur de Malezieu à son Altesse Sérénissime Mme la Duchesse du Maine, sur la Tragédie de «Joseph»*)

Nicolas de Malezieu prend ensuite la relève; il explique et traduit pour le plus grand profit d'une assistance assez hétéroclite la tragédie de Sophocle:

Cette Traduction imparfaite, informe, faite sur le champ, & si fort au dessous des beautés de l'Original, transporta d'admiration tout l'Auditoire. Vous n'avez pas oublié, MADAME, que tout y pleura du commencement jusqu'à la fin, & que je fus obligé de m'interrompre plus d'une fois, pour donner temps aux applaudissemens. Nôtre Homme vint à vos pieds renouveler son abjuration, & par l'opposition qu'il trouva entre la merveilleuse simplicité de Sophocle, & l'énorme composition de la Piece qu'il avoit admirée, il fut désabusé pour le reste de sa vie de tous les Ouvrages de même espece [...] (*idem*)

Mais ces traductions improvisées et les représentations données par des théâtres privés ne garantissent pas le succès dans un théâtre professionnel. Ainsi, le *Philoctète* traduit par La Harpe a suscité l'émotion et l'admiration à la lecture pour n'obtenir qu'un succès d'estime à la scène et l'adaptation de Ferrand qui a été «jouée en Société au Château de B... au mois de Mai 1783»¹¹⁸ n'a jamais été acceptée par un théâtre professionnel.

Analyses à rebours

On peut se demander quel *Philoctète* on étudiait à l'école. Le résumé de *Philoctète* du père Thomassin, fait probablement d'après un texte latin annoté utilisé en classe, est très instructif à cet égard:

¹¹⁸ Ferrand, *Lettre à Monsieur ...*, in Ferrand, *Philoctète, tragédie en trois actes et en vers, imitée de Sophocle*, par M***, À Paris, chez Desauges, 1786, p. XVIII. L'information est appuyée par l'auteur de la *Biographie universelle et portative des contemporains*, t. 2, p. 1671, 1836: «Il ne se contentait pas de lire ses pièces dans les salons, il y jouait lui-même quelques-uns des héros qu'il avait mis en scène.»

Dans le *Poliorcete*¹¹⁹ Neoptolemus & Ulysse vont à Lemnos, pour en remener dans l'armée des Grecs à Troye Philoctete, qui avoit esté abandonné seul dans cette Isle par les mesmes Grecs, à cause de la puanteur de ses playes. Calchas témoignoît que Troie ne seroit jamais prise, que Philoctete ne vint avec ses fleches, qui estoient celles d'Hercule. Philoctete refusant opiniastrement de se rendre, il fallut user d'artifice. Pyrrhus ne put se resoudre à déguiser, ou à mentir. Ulysse surprit durant la nuit Philoctète, le lia et l'emmena par force. Ulysse croyoit que les mensonges & les parjures estoient permis pour le bien public. Pyrrhus resistoit absolument à ce sentiment. Il ne laissa pourtant pas de se laisser gagner par Ulysse, & de consentir contre sa conscience à la ruse, au mensonge, & au parjure. Après cette surprise la grandeur d'ame, ou le remords de sa conscience porta Pyrrhus au repentir, à découvrir la fraude, & à rendre à Philoctete les armes qu'on luy avoit surprises. Hercule apparoist comme dans une machine impreuvé, et fait le dénouement, prescrivant de quelle manière il en faut user pour enlever Philoctète. La sagesse d'Ulysse degene quelquefois en finesse, & on ne peut s'empêcher de preferer à ce raffinement excessif la candeur & l'ingenuité genereuse de Pyrrhus.¹²⁰

Ces extraits renseignent sur le contenu de la tragédie de Sophocle tel qu'il était connu/enseigné par un érudit, un contenu altéré (le nom Pyrrhus, mention de Calchas, Ulysse lie Philoctète pendant la nuit, Hercule conseille l'enlèvement de Philoctète, Philoctète devenu un simple faire valoir de Néoptolème et Ulysse). En accord avec ce qu'il avait annoncé dans la préface – ce n'est que la manière toute païenne de lire les auteurs profanes qu'il faut blâmer –, le père Thomassin exige qu'on y remarque «les plus importantes veritez de la Religion Chrestienne, & de belles Regles de Morale»¹²¹ et conclut : «Dans les difficultez, & et dans les obscuritez qui nous paroissent insurmontables, il faut necessairement recourir à Dieu. On trouve icy par tout des autels, des sacrifices, des Oracles, les Dieux ou les Anges tutelaires des villes & des païs.»¹²²

En Angleterre, où la tradition dramatique et religieuse est différente des pays majoritairement catholiques, la tragédie de Sophocle ne semble pas intéresser autant.

¹¹⁹ L'auteur énumère *Œdipe Tyran*, l'autre *Œdipe*, *Hercule de Trachine*, *Ajax Mastigophorus*, *Electra* et *Poliorcete*, qui réunirait, d'après les résumés fournis, *Philoctète* et *Antigone* («la reconciliation de deux freres un peu avant leur mort, sçavoir d'Etroche & de Polynice») – Louis Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures*, Paris, François Muguet, 1681, pp. 162 et 168.

¹²⁰ Idem, pp. 167–168 (livre I, ch. XII, *On passe aux Tragedies de Sophocle & d'Eschyle, & aux Comedies d'Aristophane, pour découvrir si la lecture en peut estre utile pour les mœurs*).

¹²¹ Idem, p. 162.

¹²² Idem, p. 168.

Ainsi, Charles Gildon considère *Philoctète* inférieur aux pièces de Shakespeare, vu qu'on n'en dégage aucune morale :

Sophocles is guilty [...] in his *Philoctetes*, which not only concludes without any Moral, but is also incapable of being reduc'd to any, at least of any moment. Whereas the Morals of *Hamlet*, *Macbeth*, and most of *Shakespeare's* Plays, prove a lesson of mightier consequence than any in *Sophocles*, except the *Electra*, viz. that Usurpation, tho' it thrive a while, will at last be punish'd, &c.¹²³

Selon cet auteur, la pièce de Sophocle n'a rien de dramatique :

[...] for it neither pleases or profits, it moves neither Terror nor Compassion, containing only a dry account, without any variety of the perswasions of *Pyrrhus*, to get *Philoctetes* to go with him to *Troy* with the Arrows of *Hercules*; who, after he had by Treachery gain'd'em, as foolishly restores 'em to him again [...]¹²⁴

Si Hercule n'était pas venu du monde des dieux pour convaincre le fou obstiné – qui préfère sa misère et pousse sans relâche ses *πάπα, πάπα, πάπα* –, Troie pouvait attendre encore longtemps ! Et Gildon de conclure plaisamment sur les enseignements à tirer de *Philoctète* :

First, That we never send Boys of our Errand, unless we have a God at command to make up the business he has spoil'd; if we mean our business shall be thoroughly done, and not the fate of a Nation sacrific'd to a pain in the Foot. Secondly, Not to trust Strangers we never saw before, for a fair Tale, with our Safety and Treasure, without a Mathematical Demonstration of their Fidelity and Trust. Lastly, That all Men with fore Feet shou'd not despair of a Cure.¹²⁵

Pour George Adams, trente ans plus tard, *Philoctète* incarne les misères de la condition humaine ; la tragédie nous apprend à endurer avec patience nos afflictions moins graves en voyant ce prince misérable, qui n'a commis aucun crime, souffrir les pires maux¹²⁶. À la même époque, dans ses *Réflexions sur Philoctète* le père Brumoy

¹²³ *Some Reflections on Mr. Rymer's Short View of Tragedy, and an Attempt at a Vindication of Shakespeare, in an Essay directed to John Dryden Esq.*, 1694, pp. 107–108.

¹²⁴ Idem, p. 108.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ George Adams, *The Tragedies of Sophocles*, t. 1, p. 232.

rappelle l'analogie entre le protagoniste et le meilleur des Achéens : l'archer est « un Achille irrité qu'il faut regagner, parce qu'on a besoin de son bras, et l'on a dû voir que Philoctète n'est pas moins inflexible qu'Achille »¹²⁷.

Bien que parfaite selon « le goût de l'antiquité », la tragédie de Sophocle heurte la sensibilité des modernes. Ainsi, la crise de Philoctète « demande quelque indulgence à des lecteurs François [qui] verroient avec peine un héros malheureux tomber en convulsions sur notre Théâtre, & achever par là de peindre l'extrême misère où il est réduit » et exige quelques éclaircissements pour que le lecteur puisse « juger avec quelque sorte d'équité » le choix de l'auteur grec : la crise de Philoctète « donne lieu au repentir de Neoptoleme [...] & c'est sa pitié qui réveille sa vertu » (Brumoy, *Réflexions sur Philoctète*). Dans sa conclusion, le père Brumoy formule deux jugements apparemment contradictoires, conformes pourtant au relativisme qui caractérise sa démarche critique :

[...] on ne peut reprocher à cette Tragédie aucun défaut considérable. Tout y est lié, tout y est soutenu, tout tend directement au but : c'est l'action même telle qu'elle a dû se passer. Mais à en juger par rapport à nous, le trop de simplicité, & le spectacle dominant d'un homme aussi tristement malheureux que Philoctète, ne peuvent nous faire un plaisir aussi vif que les malheurs plus variés & plus brillans de Nicomede dans Corneille¹²⁸. (Brumoy, *Réflexions sur Philoctète*)

Dans un climat marqué encore par la Querelle des Antiques et des Modernes¹²⁹, le père Brumoy souhaitait permettre aux Français de « porter un jugement assuré » sur le théâtre grec qu'il ambitionnait de rebâtir « de ses propres débris¹³⁰ », initiative qui lui avait valu le blâme de Louis Jacquet et de Voltaire¹³¹. Car, si le jeune Voltaire aspirait à donner plus de dignité au personnage mythologique, il refuse l'accès à la scène au Philoctète souffrant de Sophocle, comme à l'Hippolyte blessé, à l'Œdipe mutilé, à la Clytemnestre égorgée, etc. (Voltaire, *Discours sur la tragédie. À milord Bolingbroke*, 1731).

¹²⁷ *Discours sur le Théâtre des Grecs*, in P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. 1, Paris, chez Rollin Père, Jean-Baptiste Coignard et Rollin fils, 1730, pp. 301–302.

¹²⁸ La méthode du père Brumoy suppose le dépaysement du critique et du lecteur (*Discours sur le Théâtre des Grecs*, p. XII) et la comparaison entre la pièce grecque et les pièces latines et modernes ayant le même sujet. Dans le cas du *Philoctète* de Sophocle, comme en 1730 il n'existait pas d'imitation ou d'adaptation, l'auteur renvoie aux *Aventures de Télémaque* et à *Nicomède* de Corneille.

¹²⁹ Brumoy, *Discours sur le Théâtre des Grecs*, p. II.

¹³⁰ Idem, p. XIV.

¹³¹ Voltaire, *Catalogue des écrivains dans Le Siècle de Louis XIV*.

Remarquons que le père Brumoy avait traduit intégralement seulement sept tragédies grecques – trois de Sophocle (*Cœdipe-Roi*, *Électre*, *Philoctète*), quatre d'Euripide (*Hippolyte*, *Iphigénie en Aulide*, *Iphigénie en Tauride*, *Alceste*) et aucune tragédie d'Eschyle, invoquant la difficulté de la traduction et surtout l'effet que ses tragédies risquaient d'avoir sur le public (« [...] son extrême simplicité & ses défauts auraient pû d'abord dégoûter les Lecteurs, trop ou trop peu prévenus en sa faveur » – Brumoy, *Discours sur le théâtre*, p. XVI). Il est donc légitime de penser que le père Brumoy n'aurait pas traduit *Philoctète* si Fénelon ne l'avait pas trouvé « assés intéressant pour en faire un Episode considérable de *Telemaque* »¹³². Remarquons aussi que, bien qu'admirateur fervent de Fénelon dont la traduction lui paraît un modèle du genre, le père Brumoy ne manque pas de critiquer la modification d'une scène du dernier épisode (Ulysse fait signe à Néoptolème de rendre les armes à Philoctète) au nom de la cohérence du personnage¹³³.

L'auteur de la première traduction en français du *Philoctète* de Sophocle ne croyait pas possible qu'il soit représenté en France. Louis Racine doute lui aussi qu'on puisse le représenter en France, mais il en recommande la lecture au nom du « vrai simple », qui « est la base de toute perfection » :

[...] quand nous lisons Sophocle, la peinture de ce héros malheureux, couché devant sa caverne, vêtu de haillons, déchiré par une horrible plaie, nous intéresse par sa vérité, et parce que le Poète lui met dans la bouche toutes les paroles que la nature lui doit inspirer.¹³⁴

Et Louis Racine d'illustrer cette conclusion par la traduction en vers et le commentaire de la première rencontre Néoptolème-Philoctète. Si dans *Réflexions sur la poésie* Philoctète est décrit comme un personnage peint d'après nature par un auteur qui l'imité plus fidèlement que les Modernes et, partant, qui nous fait mieux connaître l'âme, Louis Racine change en quelque sorte de discours dans son *Traité de la Poésie dramatique ancienne et moderne*. Là, Philoctète est d'abord un de ces personnages qui excitent des émotions fortes chez le spectateur¹³⁵, condamnées par Platon au nom du bien-être de la cité, par Cicéron au nom de l'idéal stoïque et par Louis Racine lui-même au nom des vertus chrétiennes : ces personnages qui s'abandonnent « à la plus vive douleur, loin d'apprendre à supporter les maux de la vie, &

¹³² Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. 1, p. 239. Thomas Francklin renvoie lui aussi au roman de Fénelon dans sa traduction de *Philoctète* – *The Tragedies of Sophocles*, t. 1, p. 202.

¹³³ Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. 1, p. 304.

¹³⁴ Louis Racine, *Réflexions sur la poésie*, 1747, pp. 323–324.

¹³⁵ Louis Racine, *Remarques sur les tragédies de Jean Racine, suivies d'un Traité sur la poésie dramatique ancienne et moderne*, t. III, Amsterdam–Paris, M.-M. Rey et Desaint et Saillant, 1752, p. 61.

les injustices avec patience, étoient les modèles de toute l'impatience d'une Nature irritée, & qui demande vengeance. Philoctète ne fait un long récit de ses souffrances, que pour pouvoir exhaler sa colère contre les Atrides [...] »¹³⁶ Cette interprétation chrétienne du destin du héros se retrouve aussi chez certains traducteurs anglais : ainsi, Thomas Francklin renvoie pour la compréhension des vers 1440–1444 de *Philoctète* à l'*Épître aux Romains*, XIV, 8.

Le XVIII^e siècle offre une image contradictoire en matière de théâtre grec, *Philoctète* n'étant, avec *Œdipe*, que l'exemple paradoxal : on peut toujours vanter son excellence, mettre en avant la supériorité de Sophocle par rapport aux Modernes, comme le fait parmi tant d'autres Thomas Sheridan (« some faint Lineaments of the Author's great Genius, superior to that of all modern Tragedians »), ces tragédies ne connaîtront pas les feux de la rampe avant la fin du siècle. Quant au personnage, on lui reproche son comportement jugé sacrilège¹³⁷, et son caractère qui en fait un antihéros dramatique : selon Charles Collé, qui commentait le *Philoctète* de Chateaubrun, « rien n'est peut-être plus difficile à mettre au théâtre que ce héros fabuleux ; je le comparerois volontiers à Cicéron, qui n'est pas plus que lui, à ce qu'il me sembloit, un héros théâtral »¹³⁸.

Enfin Diderot vint...

La représentation du *Philoctète* de Chateaubrun en mars 1755 est une bonne occasion de faire le point en matière de réception de la tragédie. Le succès « inconcevable » de l'adaptation de Chateaubrun creuse encore un peu plus le fossé entre ceux qui voient dans le *Philoctète* de Sophocle « une des plus belles tragédies, moins admirable encore par l'extrême simplicité du plan que par la naïveté, la vérité et la sublimité continuelle du discours » et « ceux qui trouvent la tragédie de M. de Chateaubrun bonne », incapables de « sentir la beauté de celle de Sophocle, car, s'ils en eussent aperçu la moitié, ils trouveraient la première mauvaise, ridicule et plate »¹³⁹. L'admiration du chroniqueur de *La Correspondance littéraire* pour le *Philoctète* de Sophocle est si grande qu'il ne voit qu'une solution « pour ne point tuer un sujet aussi grave que celui-là » : « il faudrait traduire la pièce de Sophocle dans toute sa simplicité, dans toute sa sublime et majestueuse naïveté, et en prose »¹⁴⁰ !

¹³⁶ Idem, p. 383.

¹³⁷ « [...] les fureurs de Philoctète contre les Dieux » – Claude-Pierre Goujet, *Bibliothèque française ou Histoire de la littérature française*, t. 4, 1742, p. 176.

¹³⁸ *Journal et mémoires de Charles Collé*, t. II, Paris, Firmin Didot, 1868, p. 5.

¹³⁹ *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, livraison du 1^{er} mars 1755.

¹⁴⁰ Idem.

L'auteur de ces jugements pourrait bien être Diderot, qui exprime à plusieurs reprises – depuis *Les Bijoux indiscrets* jusqu'au *Paradoxe sur le comédien* – son intérêt pour la tragédie de Sophocle et son protagoniste. Dans *Les Bijoux indiscrets*, Mirzoza, comme une autre duchesse du Maine, entend démontrer la supériorité des Anciens sur les Modernes en matière de tragédie en s'appuyant justement sur le *Philoctète* de Sophocle :

Transportez-vous en idée dans l'île d'Alindala¹⁴¹ [Lemnos]; examinez tout ce qui s'y passe; écoutez tout ce qui s'y dit, depuis le moment que le jeune Ibrahim [Néoptolème] et le rusé Forfanty [Ulysse] y sont descendus; approchez-vous de la caverne du malheureux Polipsile [Philoctète]¹⁴²; ne perdez pas un mot de ses plaintes, et dites-moi si rien vous tire de l'illusion. Citez-moi une pièce moderne qui puisse supporter le même examen et prétendre au même degré de perfection, et je me tiens pour vaincue.¹⁴³

Toute parfaite qu'elle apparaît à Diderot, la tragédie de Sophocle n'est pas du goût de ses contemporains, dont la sensibilité naturelle a été pervertie. Les auteurs sont tenus à la décence que Diderot combat au nom de la vérité :

Philoctète se rouloit autrefois à l'entrée de sa caverne. Il y faisoit entendre les cris inarticulés de la douleur. Ces cris formoient un vers peu nombreux¹⁴⁴. Mais les entrailles du spectateur en étoient déchirées. Avons-nous plus de délicatesse et plus de génie que les Athéniens? (*Entretiens sur le Fils naturel*, I)¹⁴⁵

Paradoxalement, Diderot établit une parenté entre le théâtre antique et «la tragédie domestique et bourgeoise», fondée sur le refus de la décence qui éloigne de la nature la pièce de théâtre en tant que texte écrit (intrigue, situations, effets, ton) et en tant que spectacle (décor, costumes, déclamation). Comme la décence et la

¹⁴¹ Du ngr. *άλλα αντί άλλων*.

¹⁴² Diderot se serait-il amusé à forger ce nom en inversant les sons de l'antique Pausilippe (Possillipo en italien, du grec *Pausilypon*, «apaisant les douleurs» – cf. Euripide, *Bacchantes*, 772 – *πανσίλυπον*)?

¹⁴³ Diderot, *Les Bijoux indiscrets*, ch. XXXVIII. *Entretiens sur les lettres*.

¹⁴⁴ Qui est peu harmonieux, Diderot faisant allusion peut-être à des vers comme celui-ci : *άπαπαπαϊ, παπα παπα παπα παπαϊ* (*Phil.*, 746).

¹⁴⁵ Texte presque identique dans l'article «COMPOSITION, en Peinture» de d'Alembert dans l'*Encyclopédie*, avec la même comparaison peinture/littérature : «Combien cette délicatesse qui ne permet point au malheureux Philoctète de pousser des cris inarticulés sur notre scene, & de se rouler à l'entrée de sa caverne, ne bannit-elle pas d'objets intéressans de la Peinture!» – *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, t. 3, Briasson, 1753, p. 772.

«fausse délicatesse» ont fini par altérer toute émotion forte et authentique, Diderot les repousse au nom de la naïveté, c'est-à-dire de cette vérité teintée de pathos que Philoctète incarne de manière exemplaire :

Je ne me laisserai point de crier à nos Français: La vérité! La nature! Les Anciens! Sophocle! Philoctète! Le poète l'a montré sur la scène, couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés. Il s'y roule; il y éprouve une attaque de douleur; il y crie; il y fait entendre des voix inarticulées. La décoration est sauvage; la pièce marchait sans appareil. Des habits vrais, des discours vrais, une intrigue simple et naturelle. Notre goût serait bien dégradé, si ce spectacle ne nous affectait pas davantage que celui d'un homme richement vêtu, apprêté dans sa parure... (*Entretiens sur le Fils naturel, II*)

L'idée reparait dans le *Paradoxe sur le comédien*, 1773: Diderot y reprend l'image de Philoctète, «tourmenté de sa blessure, et exhalant sa douleur par des cris inarticulés», que la tradition française chasserait de la scène. Il ajoute une tirade inspirée du discours tenu par Philoctète à Néoptolème et qui pourrait se retrouver tel quel dans un drame bourgeois :

«Vois quelle action tu avais commise: sans t'en apercevoir, tu condamnais un malheureux à périr de douleur et de faim. [...] Conçois donc, mon enfant, combien il importe à ton âge de ne fréquenter que d'honnêtes gens. Voilà ce que tu avais à gagner dans la société d'un scélérat. Et pourquoi t'associer aussi à un homme de ce caractère? Était-ce là celui que ton père aurait choisi pour son compagnon et pour son ami? Ce digne père qui ne se laissa jamais approcher que des plus distingués personnages de l'armée, que te dirait-il, s'il te voyait avec un Ulysse?... » (*Paradoxe sur le comédien*)¹⁴⁶

Il y en a qui pensent que Winckelmann aurait converti Diderot aux valeurs classiques: ainsi, «Philoctète se roulant à l'entrée de sa caverne laisse la place à un gladiateur mourant dignement 'au milieu de l'arène, [...] avec la grâce, avec la noblesse, dans une attitude élégante et pittoresque' (*Paradoxe*, IV, 1387) »¹⁴⁷. Le disciple le plus enthousiaste de Diderot en matière de théâtre, est Lessing, qui partage ses opi-

¹⁴⁶ Une partie de cette tirade est inspirée de Sophocle: le héros se plaint qu'on ait volé son arc («Vois quelle action tu avais commise: sans t'en apercevoir, tu condamnais un malheureux à périr de douleur et de faim.» – *Phil.*, 927–935; «Ton vol est le crime d'un autre, ton repentir est à toi. Non, jamais tu n'aurais pensé à commettre une pareille indignité si tu avais été seul.» – *Phil.*, 1006–1012).

¹⁴⁷ France Maréchal, *La culture de Diderot*, Paris, H. Champion, 1999, p. 129.

nions sur l'immédiateté et l'émotion brute qui caractérisaient Philoctète. Par contre, A. W. Schlegel déplore ce qu'il appelle «une préférence injuste» donnée à *Œdipe Roi* et à *Philoctète* qui conduit à une image altérée du théâtre grec. Schlegel admire le «nœud artistement composé de l'intrigue où un enchaînement de causes inévitables amène à une catastrophe terrible et attendue, dès le commencement» (*Œdipe*) et «la vérité des caractères, la beauté du contraste entre les trois héros, et la structure parfaitement simple de cette pièce, où un si petit nombre de personnages agissent par des motifs si naturels, et inspirent un intérêt si puissant»¹⁴⁸ (*Philoctète*), mais faire de ces pièces les modèles du genre revient à donner une image altérée de la tragédie grecque.

¹⁴⁸ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. 1, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, pp. 159–160 (texte de 1808).

TRADUCTIONS, ADAPTATIONS, RESTITUTIONS DU *PHILOCTÈTE* DE SOPHOCLE

Sans prétendre à l'exhaustivité, on présente ci-dessous la liste des adaptations du *Philoctète* de Sophocle depuis la première en date, la tragédie *Filottete* de Scammacca, jusqu'au début du XIX^e siècle :

- 1641 – Ortensio Scammacca da Lentini (1562–1648), *Filottete*, tragedia morale
- 1750 – José Arnal (1729–1790), *El Philoctetes*, tragedia, en dos actos
- 1755 – Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun (1686–1775), *Philoctète*, tragédie en 5 actes
- 1755 – Antoine-François Riccoboni (1707–1772), *La Rancune*, parodie en un acte
- vers 1770 – Charles-Nicolas Mondolot, *Le Solitaire*, comédie prologue en vers¹⁴⁹
- 1774 – Johann Gottfried Herder (1744–1803), *Philoktetes: Scenen mit Gesang*
- 1781 – Jean-François de La Harpe (1739–1803), *Philoctète*, tragédie en 3 actes
- 1783 – ***, *Philoctète*, tragédie en pot pourri
- 1786 – Antoine-François-Claude Ferrand (1751–1825), *Philoctète*, tragédie en 3 actes
- 1788 – Antoine Renou (1731–1806), *Philoctète à Lemnos*, scène lyrique pour trois solistes, chœur et orchestre¹⁵⁰
- 1791 – Charles de Saint-Priest, *Philoctète*, adaptation pour l'opéra de la tragédie de La Harpe

¹⁴⁹ *Le Solitaire* de Charles-Nicolas Mondolot est mentionné dans plusieurs ouvrages, dont *Le supplément à la France littéraires*, t. 3, chez la Veuve Duchesne, 1778; Clarence Dietz Brenner, *A bibliographical list of plays in the French language, 1700–1789*, 1947, p. 101, 218; *Les Spectacles de Paris ou Calendrier historique & chronologique des théâtres*, 27^e partie pour l'année 1778, Paris, chez la veuve Duchesne, p. 196.

¹⁵⁰ *Philoctète à Lemnos*, scène lyrique interprétée par Guichard, Chenard et Le Brun à la Société des Enfants d'Apollon de Paris, le 12 juin 1788. Le texte serait publié dans *Les Œuvres d'Antoine Renou, tant imprimées, que restées manuscrites dans son porte-feuille; recueillies par P. L. Cormiolle, son ami*, 5 t., 1808 – *Bibliothèque dramatique de Monsieur Martineau de Soleinne*, t. 2, Paris, Administration de l'Alliance des Arts, 1841, p. 138. La musique est d'Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) – Elizabeth Caroline Bartlet, *Étienne-Nicolas Méhul and opera: source and archival studies of lyric theatre during the French Revolution, Consulate and Empire*, t. 1, Musik-Edition Galland, 1999; v. aussi « Méhul, sa vie, son génie, son caractère », in *Le Ménestrel*, n° 2762 du 10 Février 1833 (cet auteur renvoie à Maurice Decourcelle, *La Société académique des Enfants d'Apollon*, p. 36).

- avant 1793 – François-Louis Riboutté (1770–1834), *Philoctète*, tragédie lyrique en un acte¹⁵¹
- 1795 – Thomas Monro (Munro) (1764–1815), *Philoctetes in Lemnos*, tragédie en 3 actes
- avant 1799 – Pierre Duplessis, *Philoctète*, tragédie lyrique en un acte¹⁵²
- vers 1804 – Mayeur de Saint-Paul (1758–1818), *Clopinette*, parodie de *Philoctète*, en un acte, en vers, mêlé de vaudevilles¹⁵³
- 1806 – B. Mëndouze, *Philoctète*, Tragédie Lirique [sic] en 3 actes
- avant 1816 – Joseph Arquier (1763–1816), *Philoctète*, opéra¹⁵⁴
- 1818 – François Aubry, *Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille dans l'île de Samos*
- 1822 – Antoine Joseph Reicha (1770–1836), *Philoctète*, opéra en deux actes¹⁵⁵

Les ouvrages réunis ci-dessus sont très divers : tragédies, opéras, parodies. On peut être assez surpris de voir qu'en cinquante ans il y a eu huit tentatives de livrer en musique l'histoire de Philoctète. Surprenant aussi le nombre d'ouvrages parodiques ou comiques, quatre en l'occurrence.

La série des adaptations modernes du *Philoctète* de Sophocle commence avec la tragédie moralisante *Filottete* d'Ortensio Scammacca, 1641 ; le *Philoctète* de Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, 1755, la première adaptation moderne originale et la première à avoir été jouée, a suscité des débats sur l'injouable *Philoctète*, déclenchant par ailleurs une réflexion sur le jeu du protagoniste et son costume. Des auteurs aussi divers que José Arnal, Herder, Ferrand, Thomas Monro puisent leur inspiration dans la tragédie de Sophocle et en donnent des adaptations qui, sans être toujours connues au moment de leur élaboration, témoignent de la place que tient dorénavant Philoctète dans l'imaginaire occidental. Le temps était venu pour lui de redevenir protagoniste.

¹⁵¹ « [...] c'est enfin un *Philoctète* encore plus inconnu que son auteur, un nommé de Ribouté, qui ne paraît pas avoir jamais été répété, et où ne figurait aucune voix de femme, ni pour les rôles, ni dans les chœurs » – Jean Lucien Adolphe Jullien, *Paris dilettante au commencement du siècle*, Firmin-Didot, 1884, p. 240. Musicien inconnu.

¹⁵² L'auteur serait le chevalier Pierre Duplessis, le manuscrit 2726 portant le titre *Philoctète, tragédie lirique en un acte contenant 17 pages*, conservé au Centre historique des Archives nationales (CHAN), lui étant attribué.

¹⁵³ *Biographie des hommes vivants*, t. IV, Paris, Michaud, 1818, p. 390.

¹⁵⁴ L'auteur a laissé dans ses manuscrits les deux premiers actes d'un grand opéra sur le sujet de Philoctète.

¹⁵⁵ Seuls trois chœurs survivent de cet opéra dont le librettiste est inconnu.

ORTENSIO SCAMMACCA DA LENTINI, *FILOTTETE*, TRAGEDIA MORALE, 1641. Le jésuite Ortensio Scammacca est l'auteur d'une adaptation du *Philoctète* de Sophocle qu'il qualifie de *tragedia morale*. L'auteur fait intervenir à la fin de la tragédie, à la place d'Hercule, le propre père du héros : Péas convainc son fils d'aller à Troie où il trouvera guérison et gloire, les récompenses promises par Hercule chez Sophocle¹⁵⁶.

JOSÉ ARNAL, *EL PHILOCTÈTES*, TRAGEDIA, 1750. La tragédie de José Arnal, destinée à être jouée dans les écoles jésuites d'Espagne¹⁵⁷, a dû avoir un certain succès dès lors que Giovanni Andrés la mentionne dans son histoire de la littérature, avec d'autres traductions classiques des jésuites ayant contribué à la modernisation du théâtre national¹⁵⁸. L'auteur précise dans sa préface qu'il s'agit d'une version abrégée de la tragédie de Sophocle (elle fait 36 pages, le texte, disposé sur deux colonnes, étant en vers), destinée à être jouée par les collégiens¹⁵⁹, mais qui reste fidèle à l'original :

[El Philoctètes Español] habla en otra lengua, y se vè en la necessidad de hacerse Lacedemonio, pues ha de decir en breve lo que dice por Sophocles copiosamente. La variedad de cosas que llevan estos exercicios de letras, en que los Niños dan público testimonio de su aprovechamiento, no da lugar à un accion que distribuïda sensiblemente en cinco Actos, llena tres horas largas, y ocupa por entero una tarde. [...] este Philoctètes Español corresponde à aquel Griego, como un retrato pequeño à otro de mayor extension de quien es copia [...] (*El Philoct.*, préface)

¹⁵⁶ Ortensio Scammacca, *Filottete*, *Tragedia morale*, t. 8, Palermo, Pietro Coppola, 1641. V. Lidia Martini, *La fortuna neogreca del « Filottete »*, Padova, Liviana, 1974 ; Aida Beatrice d'Agata, *Le tragedie di Ortensio Scammacca*, Siracusa, Tipografia dell'Eco, 1910, pp. 78–79.

¹⁵⁷ La plus ancienne édition serait *El Philoctetes de Sophocles en dos actos*, Barcelona, por Carlos Gilbert y Tutó, Impresor y Librero, 24 pp., datée vers 1750. Plusieurs éditions, certaines sans date, dont Sófocles, *El Philoctetes: tragedia, en dos actos*, Barcelona, por la Viuda Piferrer, vendese en sy libreria administrada por Juan Sellent y en Madrid, en la de Quiroga, 16 pages, parue probablement en 1785. Les citations de la tragédie du père Arnal sont tirées de *El Philoctetes de Sophocles, tragedia puesta en castellano y dedicada a la ilustrissima ciudad de Zaragoza por las escuelas de la Compañia de Jesus de la misma Ciudad*, en Zaragoza, en la Imprenta de Francisco Moreno, 1764, cité dorénavant comme *El Philoct.*

¹⁵⁸ Giovanni Andrés, *Dell'origine, progresse, e stato attuale d'ogni litteratura*, t. II, Roma, Carlo Mor-dacchini e Compagno, 1808, p. 349.

¹⁵⁹ « Esta Tragedia se representò en el Theatro de las Escuelas de la Compañia de Jesus de Zaragoza, con ocasion de el Certamen de este año de 1764 y la compuso uno de la misma Compañia. » – *El Philoct.*, préface, note a.

L'auteur de *Philoctètes* ne procède pourtant pas à un simple resserrement du texte pour le rendre jouable, l'intrigue est tellement altérée qu'il convient de parler d'une réécriture plutôt que d'une traduction.

Analyse de El Philoctètes. Dans le prologue Ulysse explique son plan plus directement que dans la pièce de Sophocle et Neoptèmo accepte tout de suite la mission qui lui est confiée¹⁶⁰. Ulysse ne se contente pas de conseiller à Neoptèmo de le calomnier, il anticipe sur le déroulement de l'action (il reproduit la supplication de Philoctète d'être sauvé et encourage le fils d'Achille à feindre la vénération pour les armes d'Hercule afin de s'en emparer plus facilement – *El Philoct.*, p. 4). Ayant pris ses dispositions, Ulysse se retire et laisse Neoptèmo et Egistho devant la grotte de l'archer (*El Philoct.*, p. 5). La rencontre Neoptèmo–Philoctète respecte généralement la trame sophocléenne (joie de Philoctète de rencontrer des Grecs, d'entendre sa langue maternelle, récit du jugement des armes Neoptèmo–Ulysse fait par le fils d'Achille). Philoctète devient très agité au moment où Neoptèmo fait semblant d'ignorer qui il est. Il évoque son amitié avec Hercule et Thésée, mais aussi la trahison des Atrides et d'Ulysse, prouvée par le message qu'il lui avait laissé et qu'il tient à la main (*El Philoct.*, 9).

Philoctète évoque l'enthousiasme qui l'animait lorsqu'il avait rejoint l'expédition et raconte comment il a été piqué par un serpent à Lemnos, pendant qu'il longeait avec les marins « estas arenas/Madres fecundas de mis duras penas » (*El Philoct.*, p. 10). La douleur a été si forte qu'il avait voulu à trois reprises se couper le pied, mais à chaque fois on l'avait désarmé (*El Philoct.*, p. 10). Épuisé de douleur, il finit par s'endormir. À son réveil il se retrouve seul sur l'île, une feuille de papier placée près de lui, la même feuille de papier qu'il brandissait comme preuve patente de la trahison d'Ulysse et dont il fait connaître le contenu à Neoptèmo :

[...] *Philoctètes, vendrà el dia,
Y solo te hallaràs sobre essa arena.
Sufrelo, amigo: Jupiter lo ordena
Por boca de Calchante: tus clamores
Son la causa; tu herida, y tus furores,
Turban, è impiden nuestros Sacrificios.
Ha! que los altos Dioses màs propicios
Te assistan. Vive en paz, y que te vea
Luego, y con sano pie, como desea
Tu Amigo Ulysses. (El Philoct., p. 12)*

¹⁶⁰ *Les dramatis personae* sont : « Philoctète, hijo de Peante, Ulysses, de Ithaca, Neoptèmo, ò Pyrro, hijo de Achilles, Egistho, Compañero de Neoptèmo, Nirèò, de el sequito de Ulysses, Hercules, Coro de los qui siguen à Neoptèmo ».

Par la suite Philoctètes fait le récit de son existence dramatique à Lemnos, comme chez Sophocle. À son tour, Neoptèmo raconte ses mésaventures, à commencer par la mort de son père, et explique sa décision d'abandonner le siège (*El Philoct.*, p. 14). Quand il prend congé, Philoctètes l'implore de l'emmener avec lui et, après l'accord de Neoptèmo, il l'invite dans « esta triste gruta », « sepulchro en que diez años he vivido » (*El Philoct.*, pp. 15–16). La fin de cet acte est conforme à la tragédie de Sophocle : ils entrent dans la grotte, seul le chœur étant présent sur le théâtre, une première voix du chœur évoquant l'innocence et les peines de Philoctètes (*El Philoct.*, p. 16).

L'acte deux s'ouvre sur l'exhortation de Philoctètes de s'en aller au plus vite. Survient Nirèò qui communique à Neoptèmo que Phénix est parti à sa recherche. Le début de la scène est conforme au texte sophocléen : le fils d'Achille s'intéresse si ce n'est plutôt Ulysse qui le poursuit et le marchand lui apprend que celui-ci était parti à la recherche d'un autre Grec. Lorsque le marchand apprend qui est l'homme qui accompagne Neoptèmo, il lui conseille de s'en aller au plus vite (*El Philoct.*, p. 19). Egistho conseille à Philoctètes de se rendre à Troie, dès lors que les dieux qui protègent les innocents sont intervenus en sa faveur et que sa présence à Troie lui assure la guérison et permet l'usage approprié de ses flèches (*El Philoct.*, pp. 19–20). Philoctètes a un mouvement d'humeur, mais le marchand rappelle, comme chez Sophocle, les mots du devin, le fils de Priam, prisonnier des Grecs. L'archer demeure inébranlable, il veut mettre une mer entre lui et le fils de Laërte. Devant cette décision, Neoptèmo lui conseille de se préparer pour le départ. Philoctètes veut emporter des herbes et des linges pour soigner sa blessure et surtout son trésor, l'arc, le carquois et les flèches. C'est l'occasion pour Neoptèmo de s'emparer de ses armes, car Philoctètes, saisi de douleurs, lui permet d'y toucher :

Tu me das hoi la vida, y el consuelo
Que Yo yà no esperaba. Si bien puedes [*daselas*]
Tomar mis armas. Pero entre los Griegos
Sabe que eres tu solo, el que ha tenido...
La gloria ... de tocarlas¹⁶¹. [...] (*El Philoct.*, p. 22)

Avant de s'évanouir, Philoctètes demande à Neoptèmo de ne pas l'abandonner pendant sa crise ; la réponse du fils d'Achille est ferme – « No te abandonarè : no soi Yo Ulysses. » (*El Philoct.*, p. 23) –, comme sa promesse de ne donner les armes qu'à leur propriétaire. Pendant le sommeil de Philoctètes le jeune Neoptèmo discute avec Egistho : il trouve la colère de Philoctètes juste et décide de désobéir aux

¹⁶¹ Cf. Sophocle, *Phil.*, 669–670.

Atrides. Egistho l'exhorte de partir, emmenant Philoctètes évanoui, respectant ainsi les conseils qu'Ulysses leur avait transmis par l'intermédiaire du marchand. Mais Neoptòlemo n'est pas près d'obéir à Ulysses :

Ah! Egistho, Tu lo sabes, y no puedes,
Facilmente olvidarlo. Fueron Ellos [les Atrides et Ulysse]
Los que à mi Padre Achiles tantas veces
Irritaron en Asia, los que hicieron
Perecer con engaño à Palamèdes,
Al inocente Palamèdes: Ellos
Obligaron à Ayàz mi grande tio
A traspasarse con su mismo acero
Negandole las armas de mi Padre,
Para darlas à Ulysses: y el consejo
De este admirable artifice de engaños
Tiene aqui triste, solo, y medio-muerto
Qual tus ojos lo ven à Philoctètes.
En suma, Egistho, Yo fingir no quiero,
Ahunque lo mande Agamemnon, Ulysses,
La Armada, el Mundo. (*El Philoct.*, p. 24)

Egistho tente de le raisonner, lui rappelant que les dieux ont promis la ruine de Troie à celui qui possède le carquois fatal, mais ce discours ne peut vaincre les scrupules du fils d'Achille: les dieux sont justes et ils punissent la ruse. Il attendra donc le réveil de l'archer pour voir s'il veut l'accompagner en Phrygie (*El Philoct.*, p. 25).

À son réveil Philoctètes sort de sa grotte, selon la note de l'auteur, demandant pardon à son hôte d'avoir douté de sa probité. La minute de vérité est venue: Neoptòlemo lui dit qu'il va à Troie, non à Scyros, et lui rappelle les promesses des dieux, victoire pour ses flèches et la guérison de sa blessure. Philoctètes refuse de l'accompagner et demande ses armes; le fils d'Achille lui répond qu'il suffit de le suivre pour les avoir (*El Philoct.*, p. 26). Philoctètes a compris enfin ce qu'il appelle «il negro engaño», «tu cobarde artificio»; comme un lâche ne peut être le fils d'Achille, il conseille à Neoptòlemo de se donner pour nom Sinon ou Thersite ou de lui rendre ses armes. C'en est trop pour Neoptòlemo, qui lance un cri désespéré, comme chez Sophocle: «Y què harè Yo?». C'est le moment qu'attend Ulysses pour intervenir. Il fait son apparition accompagné de Nirèò et invite tout le monde à bord. Philoctètes refuse de le suivre et lui répond par des citations du message qu'il lui avait laissé dix ans auparavant:

PHILOCTÈTES: *Jupiter lo ordena*
*Per boca de Calchante*¹⁶². ULYSSES: Pero ahora
 Por la de Hèleno Jupiter mejora
 Tu suerte, y yà te mira màs propicio.
 PHILOCTÈTES: *Mis ayes turbaràn el sacrificio*
De la Armada devota. ULYSSES: Alli tus males
 (Lo prometen los Dioses immortales)
 Cessaràn, y con ellos tus gemidos. (*El Philoct.*, p. 27)

Comme chez Sophocle, Philoctètes refusant de se rendre à Troie, Ulysse lui rétorque qu'il peut bien rester dans sa grotte : ni le Ciel ni l'Armée n'ont besoin de lui, Teucer, Phénix, Neoptolème, Diomède pouvant très bien manier ses armes et obtenir la gloire à sa place (*El Philoct.*, p. 28). Philoctètes s'abandonne aux lamentations sur son sort. Au grand désespoir d'Ulysse, Neoptolème décide de lui rendre ses armes. Dès qu'il a son arc et ses flèches, Philoctètes veut tuer Ulysse, mais Neoptolème s'interpose entre eux. Philoctètes refuse de se rendre à Troie, parce qu'il ne croit pas que l'oracle l'avait demandé, la bouche d'Ulysse ne garantissant pas la vérité de ses promesses (*El Philoct.*, p. 33). Plus que jamais l'intervention d'Hercule est nécessaire ! Il fait son apparition devant tous les personnages.

Les adieux à l'île sont assez conformes au texte sophocléen : Philoctètes fait ses adieux aux sources, aux prés et à sa grotte, sans oublier les fauves, en sécurité dorénavant, et les montagnes, qui devront conserver ses traces. C'est Ulysse qui invoque la bénédiction des dieux de la mer à la place du coryphée. La dernière scène appartient au chœur qui récite des hymnes guerriers (*El Philoct.*, p. 36). L'auteur semble vouloir faire oublier cette dernière entorse donnée au texte de Sophocle par l'invocation du patronage de Racine : « Si damos à solo el Choro las ultimas Scenas de los Actos, podemos imitar en esto à Mr. Racine, que assi lo practica varias veces en su *Athalia*, y en su *Esther*. » (*El Philoct.*, préface)

Structure et contenu de la pièce. La pièce a une structure en deux actes, commandée par les sorties de Néoptolème dans la pièce originale, à la fin des actes II et IV, détail emprunté au père Brumoy, selon l'auteur (préface de *El Philoctet.*). Certains épisodes sont modifiés (Ulysse et Neoptolème ne se dirigent pas vers les navires pour revenir ensuite près de la grotte, se querellant ; le *kommos* de Philoctète, *Phil.*, 1081–1218, disparaît), d'autres séquences sont décalées (morsure du serpent à Lemnos, Philoctètes veut se couper le pied après avoir été piqué par le serpent) ou inventées (le message laissé par Ulysse).

¹⁶² Les phrases en italiques sont des citations du mot d'Ulysse.

Egistho assume certaines parties du chœur et les interventions du coryphée: exprimer la compassion pour le sort de Philoctète (*El Philoct.*, p. 6, correspondant à *Phil.*, 169–189), exhorter le fils d'Achille à conduire Philoctète chez lui (*El Philoct.*, p. 15, correspondant à *Phil.*, 507–518), conseiller à Philoctète de se rendre à Troie (*El Philoct.*, pp. 19–20, correspondant à *Phil.*, 1095–1176), discuter avec Neoptôle-mo pendant le sommeil de Philoctète (*El Philoct.*, pp. 23–25, correspondant à *Phil.*, 843–864), etc.

L'adaptation du père Arnal se concentre sur le conflit moral et laisse de côté le drame et les souffrances de Philoctète, compte tenu, probablement, du public qu'il visait. Les relations entre les personnages sont altérées par rapport à la tragédie de Sophocle: Neoptôle-mo appelle Philoctète *amigo* (*El Philoct.*, p. 31), celui-ci l'appelant *mi amable Neoptôle-mo* ou, comme chez Sophocle, *hijo mio*; le marchand et Egistho s'adressent directement à Philoctète, alors que chez Sophocle c'est toujours par l'intermédiaire de Néoptolème que passent les informations.

L'adaptation espagnole va aussi dans le sens d'une simplification du contenu de la tragédie grecque. Le *stasimon* – le chœur déplore la situation de Philoctète (*Phil.*, 676–728) – est écourté (on ne parle plus de la solitude du personnage, des privations auxquelles il a été soumis), et amputée de toutes les références à la civilisation grecque (le pain, les fruits de la terre obtenus pas la culture, le vin). Pas de référence religieuse et mythologique dans l'intervention finale d'Héraclès (le butin de l'arc, l'envoi d'Asclépios à Troie, deuxième présence de l'arc à Troie), mais un avertissement à toujours faire le bien (*El Philoct.*, pp. 34–35), et la suppression de toute référence aux divinités dans l'adieu à l'île de Philoctète (*El Philoct.*, p. 34). Ce traitement d'un texte des Gentils respecte les recommandations des pédagogues théologiens.

De nombreux autres détails sont altérés: le marchand de Sophocle prétend vendre du vin (*Phil.*, 549–550), le marchand de la tragédie espagnole, «ropas, fle-chas, y varios instrumentos/Con que se arman las machinas murales» (*El Philoct.*, p. 18); Philoctète est l'ami de Thésée et d'Hercule, comme dans la tradition épique tardo-antique en circulation au moyen âge (*El Philoct.*, p. 6 et 8); le chœur évoque les souffrances de Typhon en plus de celles d'Ixion (*El Philoct.*, p. 16); le marchand fait savoir à Neoptôle-mo qu'il est recherché par Phénix, alors que Sophocle indique Phénix et les fils de Thésée (*El Philoct.*, p. 8); l'invocation de Sinon à côté de Thersite comme personnage ignoble (*El Philoct.*, p. 26); Philoctète considère l'idée d'Ulysse de le convaincre d'aller à Troie aussi improbable que l'idée de «remonter des en-fers au soleil une fois que je serai mort, comme fit son père» (*Phil.*, 624–625), ce qui donne dans l'adaptation espagnole «Philoctètes, y el hijo de Laercio/Entonces se uniràn, quando se junte/La noche con el Sol» (*El Philoct.*, p. 21), etc.

Certains détails font penser à des influences étrangères au texte de Sophocle et qui renvoient à la tradition épique, comme l'évocation de Simoënte (*El Philoct.*, p. 9). Les hymnes finals ont probablement le rôle de renforcer la liaison entre l'histoire de Philoctète et l'histoire de la guerre de Troie (*El Philoct.*, p. 36), comme le discours nostalgique de Philoctète qui évoque ses rêves de gloire au début de l'expédition (*El Philoct.*, p. 9).

L'invention la plus ingénieuse de l'auteur est le message d'Ulysses, qui se constitue en pièce à conviction exhibée devant les humains et devant les dieux infernaux (*El Philoct.*, p. 9) et que le héros utilise dans sa confrontation avec lui : Philoctètes en cite des passages, ce qui permet à Ulysses d'opposer les prophéties initiales de Calchas à celles ultérieures d'Hélénos (*El Philoct.*, p. 27).

L'adaptation du père Arnal s'articule autour du thème de la vérité : le fils d'Achille aussi bien que Philoctètes considèrent que les dieux sont justes¹⁶³ et qu'ils ne peuvent faire connaître leur volonté par des mensonges, comme le prétend Ulysses qui, selon Philoctètes, justifie ses propres agissements par les ordres des dieux (*El Philoct.*, p. 27)¹⁶⁴. C'est pourquoi Ulysses mérite bien le supplice réservé à Prométhée (*El Philoct.*, p. 9) et ne peut être cru sur parole, même s'il invoque les divinités et les prophètes :

ULYSSES: He, que el Troyao
Hèleno ni es Ulysses, ni es mi hermano,
Ni mi amigo. PHILOCTETES: Ni Ulysses es sincero:
El cita à Jove, à Apolo, à esse Agorero,
Al Abysmo, al Olympo en cada instante:
Y ni Hèleno, ni Apolo, ni el Tonante,
Ni el Cielo, ni el Abysmo
Por tal boca hablaràn. (*El Philoct.*, pp. 33–34)

Philoctètes se sert de cet argument pour refuser de se rendre à Troie, car si un jour le Ciel décide de l'appeler à Troie, il lui parlera par une bouche qui dira la vérité (*El Philoct.*, p. 33). Et Hercule fait son apparition sur le champ !

*

¹⁶³ « [...] los Dioses/No nos mandan fingir: Ellos son rectos,/Y siempre aborrecieron al engaño,/Y lo castigan siempre. » – *El Philoct.*, p. 25; Minos et Pluton « siendo ellos tan rectos, como son » – idem, p. 9.

¹⁶⁴ Ces réflexions pourraient être inspirées par le texte de Sophocle (Philoctète à Ulysse : « En te couvrant des dieux, tu fais d'eux des menteurs. » – *Phil.*, 992).

Le *Philoctète* de Chateaubrun qui date de 1755 est considéré comme la première adaptation moderne du *Philoctète* de Sophocle; l'adaptation du père Arnal datant de 1750, on peut avancer de cinq ans le moment du retour sur le théâtre du héros antique.

JOHANN GOTTFRIED HERDER, *PHILOKTETES. SCENEN MIT GESANG*, 1774. Philoctète ou plutôt le Philoctète de Sophocle était devenu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle un personnage familier aux théoriciens et adeptes du néo-classicisme: les *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture* de J.-J. Winckelmann dataient déjà de 1755. Des auteurs appartenant à d'autres générations l'avaient mentionné dans leurs ouvrages esthétiques et anthropologiques dont Herder qui connaissait bien le personnage. Il en avait parlé dans ses *Sylves critiques*, 1769, et dans *Les Origines du langage*, 1771, et adaptera deux des trois épigrammes de l'*Anthologie* de Planude référant à Philoctète¹⁶⁵. En 1774 Herder fait du personnage de Sophocle le protagoniste d'un mélodrame (dans le sens étymologique du terme), *Philoctetes. Scenen mit Gesang*. À l'époque, Herder était premier chapelain à la cour du comte Guillaume de Schaumburg-Lippe, à Bückeburg. *Philoctète* et *Brutus*, commencés probablement en même temps, seront mis en musique par Johann Christoph Friedrich Bach (1732–1795)¹⁶⁶; le *Philoctète* de Herder n'a jamais été représenté et la musique de Bach s'est perdue¹⁶⁷.

Philoctète mis en musique. Le *Philoctète* de Herder se présente comme un condensé de la pièce de Sophocle, avec une modification importante: la suppression du rôle d'Ulysse et le remplacement du chœur des marins par un chœur de nymphes et de dryades. Le décor représente une contrée solitaire, avec la mer au loin. Néoptolème déplore le destin de Philoctète – le grand Philoctète, le vieux roi –, contraint à vivre dans un désert épouvantable et à faire un usage improprie des flèches reçues d'Hercule. Il décrit la grotte où il vit, le lit de feuilles, le gobelet, les lambeaux tachés de pus. Le jeune homme n'est pas tout à fait convaincu qu'il faut abuser Philoctète pour l'emmener à Troie, même si la patrie, les Dieux et les Grecs l'exigent. À la différence du Néoptolème de Sophocle, il met en doute dès le début le bien-fondé de sa

¹⁶⁵ L'épigramme 113 (publiée en 1785) et 112 – Herder, *Sämmtliche Werke*, t. 26, Hildesheim, G. Olms, 1968, pp. 82, respectivement 121.

¹⁶⁶ *Brutus*, qui a eu sa première le 27 février 1744, avait été offert comme présent d'anniversaire au duc en janvier; Herder semble avoir été déçu par la musique de Bach, c'est pourquoi il avait envoyé son texte à Gluck qui ne s'est pas montré intéressé par le projet – Thomas Bauman, *North German opera in the age of Goethe*, Cambridge University Press, 1985, p. 151.

¹⁶⁷ Idem, p. 152. Thomas Bauman pense qu'à l'origine il s'agissait d'une cantate – idem, p. 152.

mission et évoque aussi bien son père qu'Alcide pour l'aider à résoudre ce dilemme moral :

Pflicht, Erbarmen¹⁶⁸,
Was wähl' ich mir?
Weh dir Armen!
Wehe mir!
Vater Pelides,
Ich rufe dich,
Rett ihn, Alcides,
Rette mich! (*Philok.*, p. 193)¹⁶⁹

Il est surpris d'entendre les lamentations d'un homme dont les rochers imitaient la plainte ; Philoctète qui ne l'avait pas vu se dirige vers sa grotte qu'il appelle « liebe Höhle, mein Aufenthalt », syntagme repris plusieurs fois dans le mélodrame¹⁷⁰. La grotte semble lui procurer un sentiment de sécurité et le sommeil qu'il invoque a la capacité de calmer en quelque sorte sa souffrance¹⁷¹.

Philoctète n'espérait plus être sauvé, son seul ami étant la mort dans la parfaite solitude de son île où aucun œil consolateur ne pleurerait pour lui. Et, pendant qu'il déplorait son triste sort, il aperçoit Néoptolème qu'il identifie immédiatement : c'est un Grec (*Philok.*, p. 194). Celui-ci tremble si bien que Philoctète lui demande de ne pas se laisser effrayer par son aspect sauvage. Philoctète apprend qu'il est le fils d'Achille, tué par Phoebus, que les Grecs lui ont refusé les armes de son père, si bien qu'il a décidé de rentrer chez lui. Philoctète est saisi par la similitude de leurs situations. C'est alors que Néoptolème daigne lui demander qui il est. Philoctète dit son nom, lui montre les flèches d'Hercule et sa blessure provoquée par une vipère ; il se désigne comme un misérable dont le seul recours est de se lamenter. Il raconte brièvement l'histoire de son abandon, accusant les Grecs de lui avoir volé les vaisseaux et les hommes pendant qu'il dormait (*Philok.*, pp. 195–196). Comme chez Sophocle, il change brusquement de ton et implore Néoptolème de le conduire chez lui :

¹⁶⁸ Sotera Fornaro fait remarquer que le terme *Erbarmen* exprime « il concetto cristiano della 'pietà' », à la différence de *Mitleid*, qui signifie « dolore condiviso » – J. G. Herder, *Filottete*, a cura di Sotera Fornaro, Osanna Edizioni, 2006, p. 48.

¹⁶⁹ Toutes les citations sont tirées de *Johann Gottfried von Herder's sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Dritter Band, Stuttgart und Tübingen, J. G. Cotta, 1861.

¹⁷⁰ Philoctète s'adresse directement à sa grotte chez Sophocle aussi (à titre d'exemple, *Phil.*, 1081–1090).

¹⁷¹ « Lieber Schlummer », dit Philoctète, « der treue Freund der Elenden », dira plus tard Néoptolème – Herder, *op. cit.*, p. 198.

Erbarme dich!
 Rette mich!
 Um aller Götter willen!
 Ein Elender umfaßt dein Knie,
 Laß mich nicht hier! (*Philok.*, p. 196)

Il va répéter sa prière, acceptée par Néoptolème. Il est tellement heureux de revoir son pays et son père qu'il fait part de son enthousiasme à sa chère grotte («Ich soll mein Land ich werde/Noch meinen Vater sehn.» – *Philok.*, p. 196), mais une crise coupe court à son accès de joie. L'auteur indique explicitement le changement de ton au moment où Philoctète est saisi de douleurs, marquant les ruptures de rythme par des tirets et des points d'exclamation :

Philoktet: Ich seh', ich seh' — — —
 (Die Töne hemmen, ändern sich, der Schmerz beginnt.) [...]
 Weh — weh —
 [...]
Philoktet: Ach!
 O nichts, mein Sohn! Ich fühle Linderung —
 Ihr Götter, weh! — — Es reuet dich doch nicht? —
 Mein Sohn, dich reuet nicht!
 Ach Gott! ach Gott! — Es tobt
 In meinen Adern!
 Gluth, Hölle, Brand! — (*Philok.*, p. 197)¹⁷²

Philoctète compare ses douleurs aux manifestations dévastatrices du feu, comme dans la tradition antique. Il demande à Néoptolème de le tuer pour mettre fin à son supplice et finalement il lui confie ses flèches, le prévenant qu'après le saignement de sa plaie il s'endormira; il perd connaissance, murmurant qu'il fait confiance à Néoptolème et priant la terre de l'accueillir. Intervient le chœur des nymphes et des dryades (nymphes des prés humides chez Sophocle) qui bercent de leur chanson le dernier sommeil du héros sur l'île, évoquant la victoire et la paix qui l'attendent devant Troie, évoquant aussi l'exemple d'Alcide (*Philok.*, p. 198).

À son réveil, Philoctète fait l'éloge de la lumière et de celui qui est venu le secourir, le fidèle Néoptolème. Mais lorsqu'il lui demande de se diriger vers la nef, il voit

¹⁷² Liliane Weissberg remarque le style familier, les signes d'exclamation, les pauses, les coupures, particularités qui se retrouvent aussi dans l'*Essai sur l'origine du langage* – Liliane Weissberg, «Language's Wound: Herder, Philoctetes, and the Origin of Speech», *MLN*, t. 104, n° 3, German Issue (Apr., 1989), p. 578.

son hésitation. Néoptolème doit lui dire la vérité : il est tenu à faire voile vers Troie, les dieux avaient décidé que la cité ne pouvait être prise sans les flèches d'Alcide. Philoctète le traite de déloyal, lui demande de lui rendre son arc et de revenir à sa nature, de ne pas tromper un malheureux : « Sohn Achilles, kehre wieder ! Danke, / Wen du betrogest, einen Elenden, / Der dir vertraute ! » (*Philok.*, p. 200). Néoptolème lui explique que c'est la décision des dieux de faire tomber Troie à l'aide des flèches d'Alcide ; la présence de Philoctète à Troie n'étant pas obligatoire, il est libre de rester sur son île puisqu'il proclame sa liberté de choix ! Mais Philoctète sait que ce n'est pas possible, que dans ce cas la grotte des lamentations (*Jammerhöhle*) est destinée à devenir sa tombe, condamné comme il est sans ses flèches à l'inanition, s'il n'est pas déchiqueté avant par les bêtes de la montagne (*Philok.*, p. 201). Ses cris de douleur sont remplacés par les lamentations de celui qui se sent trahi et condamné à mort.

Mais Néoptolème choisit de lui rendre ses flèches, l'exhortant à se conduire comme un Grec et donc à se rendre à Troie de sa propre volonté. Hercule, descendu de l'Olympe, explique à Philoctète la raison du don des flèches (« Denkest du / Alcides Pfeile dir umsonst / In deiner Hand ? » – *Philok.*, p. 202) et lui rappelle la souffrance que lui a coûté son apothéose. Il demande à Philoctète de pardonner et d'oublier et lui promet santé, victoire et gloire. Philoctète, comblé, appelle Hercule *Göttlicher, Himmlicher, Vater*, et il veut partir tout de suite et partager la victoire avec celui qui finalement ne l'a pas trahi. Néoptolème conclut sur la force du destin (*Philok.*, p. 203), phrase reprise par le chœur.

Herder et la tragédie. Herder ne se propose pas d'innover en marge du texte de Sophocle. Son mélodrame est un hommage rendu à la tragédie grecque et une marque de déférence envers le personnage mythologique qu'il connaît si bien. Herder élimine l'enjeu politique – certes, ce sont toujours les chefs de l'armée qui ont décidé d'abuser une nouvelle fois Philoctète, de lui soutirer l'arme, quitte à le condamner à mourir d'inanition – et toute la sophistication servant à justifier la *Realpolitik*. Le sujet ainsi purifié laisse pratiquement deux hommes dans un face à face inégal – Néoptolème est jeune, fort, il sait ce qu'il est venu faire sur l'île, il connaît son « adversaire », alors que Philoctète ne possède que ses flèches, rendus inutilisables tant qu'il ne se doute pas des mauvaises intentions de l'autre. L'absence d'Ulysse rend Philoctète moins acrimonieux, moins violent aussi. Herder démontre qu'un sujet aussi simple que celui du *Philoctète* de Sophocle peut être rendu encore plus simple sans perdre pourtant de sa complexité ni de sa gravité !

Par ailleurs, ce mélodrame doit être considéré comme une tentative de reconstitution d'un sujet antique, type d'entreprise qui suscite beaucoup d'intérêt dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Les Allemands s'y prennent autrement que les Français qui, fiers de leur tradition en matière de tragédie, adaptent les sujets antiques

en en compliquant l'intrigue, en en supprimant le chœur, comme le fera La Harpe. Par contre, le classicisme allemand va dans le sens de la simplicité et de la grandeur. Pour Herder le mélodrame convient tout à fait à la reconstitution d'un sujet antique, la musique étant le seul langage à même de rendre compte de la force des passions des Anciens¹⁷³.

JEAN-FRANÇOIS DE LA HARPE, *PHILOCTÈTE*, TRAGÉDIE, 1781/1783. On doit à ce disciple de Voltaire la première version du *Philoctète* de Sophocle qui sera mise en scène en France – peut-être aussi la première représentation moderne dans un théâtre professionnel. Son *Philoctète* vient assez tard, cinquante ans après la traduction du père Brumoy, vingt-cinq ans après l'adaptation de Chateaubrun, mais il vient pour rester au moins pour quelques décennies. En effet, cette version de la pièce de Sophocle entre dans le répertoire de la Comédie française et continuera d'être représentée longtemps : elle sera jouée quatre-vingt-six fois de 1783 à 1826 à la Comédie Française¹⁷⁴ ; elle sera jouée dans d'autres théâtres de France¹⁷⁵, comme au Grand Théâtre de Gand, mais aussi au Théâtre Français de la Haye et au Grand Théâtre de la Monnaie de Bruxelles en 1786 et en 1788, ou à Amsterdamsche Schouwburg en 1810¹⁷⁶. La pièce sera traduite en italien par Orazio Branzo Loschi¹⁷⁷ et en néerlandais par A. L. Barbaz¹⁷⁸. CHARLES DE SAINT-PRIEST en a donné une adaptation pour l'opéra, avec la musique de Vincenzo Anfossi, représentée « sur le théâtre de

¹⁷³ Des auteurs comme Goethe, Herder, Wieland, Fr. Schiller pensaient que les tragédies grecques étaient chantées. V. aussi les remarques de Sotera Fornaro dans J. G. Herder, *Filottete*, éd. cit., pp. 44–52.

¹⁷⁴ Base documentaire La Grange de la Comédie Française.

¹⁷⁵ Représentée aussi au Capitole de Toulouse en août 1784 et au Théâtre de Caen en 1791. Les amis de La Harpe organiseront en août 1802 une représentation privée dans un hôtel particulier au profit de l'auteur malade – Christopher Todd, *Voltaire's Disciple: Jean-François de la Harpe*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1972, p. 73.

¹⁷⁶ Le rôle de Philoctète a été joué par Ward Bingley (1757–1818), avec une troupe française et en français – J. A. Worp, *Geschiedenis van den Amsterdamschen schouwburg: 1496–1772*, S. L. van Looy, 1920, pp. 240–241.

¹⁷⁷ *Filottete. Tragedia tratta dal francese di M. De La Harpe dal conte Orazio Branzo Loschi*, Venezia, presso Antonio Rosa, 1806.

¹⁷⁸ *Philoctetes op het eiland Lemnos*, treurspel, uit het Grieksch van Sofokles, en gevolgd naar het Fransche van den heer de La Harpe, door A. L. Barbaz, Amsteldam, P. J. Uylensbroek, 1793. Grand admirateur de Voltaire, dont il traduit plusieurs pièces, A. L. Barbaz (1770–1833) fait précéder sa traduction de *Philoctète* d'un poème de 57 vers intitulé *Aan de kenners der dichtkunst*. Dans un autre poème, *Hommage aux mânes de La Harpe et de Saint-Lambert*, Barbaz rend hommage à certains auteurs français dont il admirait l'œuvre, dont La Harpe : « Quand Philoctète, en victime d'Atride, / Aux rives de Lemnos déplorait ses malheurs, / Et, menaçant Ulysse, exhalait ses fureurs, / Le fier ami du grand Alcide / Par ses accens plaintifs subjuguait les cœurs [...] » – *Mengelwerken van A. L. Barbaz, in nederduitsche en fransche vaerzen*, t. I, Willem Van Vliet, 1810, p. 136.

Malte et devant S[on] A[ltesse] E[minentissime] M. le Grand Maître pendant le Carême de 1791 »¹⁷⁹.

La Harpe finit son *Philoctète* avant le 21 mai 1780, date à laquelle il écrit à la Comédie Française pour solliciter une audition. Il lit le texte chez Mme du Deffand le 7 juillet 1780 et les deux premiers actes le 25 août en séance publique de l'Académie Française; c'est également à l'occasion d'une séance publique de l'Académie Française, en février 1781, qu'il fait la lecture intégrale de la pièce. Il publie son ouvrage la même année – et le titre indique explicitement qu'il s'agissait d'une traduction¹⁸⁰. Il révisé le texte en juin 1782, avant sa représentation le 16 juin 1783 sur la scène du nouveau Théâtre du Faubourg Saint-Germain rouvert le 9 avril 1782 – la première distribution était prestigieuse, réunissant Larive (*Philoctète*), Dorival (*Ulysse*), Saint-Prix (*Pyrrhus*), Vanhove (*Hercule*) et Florence (un grec). La pièce aurait pu être représentée plus tôt, mais Molé auquel on avait proposé le rôle de *Pyrrhus* avait décliné l'offre – selon La Harpe, le comédien considérait que « *Pyrrhus* était un rôle subordonné, et qu'ayant le premier emploi, il ne pouvoit pas jouer en second avec M. de la Rive, chargé d'un premier rôle »¹⁸¹.

« *Une traduction française qui peut être jouée* ». Difficile de dire comment La Harpe en est venu à traduire le *Philoctète* de Sophocle. Comme bien d'autres avant lui, il pense que, pour trouver le chef-d'œuvre de l'ancienne tragédie, il faut choisir entre *Œdipe Roi* et *Philoctète*¹⁸². Pour sa part, il choisit *Philoctète*, le seul sujet « de ceux qu'ayent traités les Anciens, qui soit de nature à être transposé en entier, & sans au-

¹⁷⁹ Manuscrit conservé à la National Library of Malta – Carmen Depasquale, « Une littérature d'institution: la production française de l'Ordre de Malte au XVIII^e siècle », in *L'écrivain et ses institutions*, Genève, Droz, 2006, p. 234.

¹⁸⁰ *Philoctète, tragédie, traduite du grec de Sophocle, en trois actes et en vers, par M. de La Harpe, de l'Académie Française*, Paris, chez M. Lambert & F. J. Baudouin, 1781. Plusieurs éditions, seule (1788, 1804) et dans des anthologies, comme *Répertoire du Théâtre françois ou Recueil des tragédies et comédies restées au théâtre depuis Rotrou*, t. VI, Paris, chez Perlet, 1803; *Œuvres choisies et posthumes de M. de La Harpe*, t. I, Paris, chez Migneret, 1806; *Théâtre des auteurs du second ordre*, t. V, Paris, chez Ménard fils, 1814; *Œuvres de La Harpe*, t. II, Paris, chez Verdière, 1820; *Répertoire général du Théâtre français*, t. VII, Paris, chez Nicolle, 1818 (rééditée en 1821). Citons aussi l'édition *Philoctète abandonné dans l'isle de Lemnos*, tragédie. Traduite du Grec de Sophocle en trois Actes en Vers, par M. de La Harpe, représentée pour la première fois au Theatre François à la Haye le 3 novembre 1785, La Haye, chez H. Constapel, 1785; on y cite la distribution pour cette représentation, *Philoctète*, du Bois; *Ulysse*, Chevalier; *Pyrrhus*, Massin; *Hercule*, Mail.

¹⁸¹ Christopher Todd, « La Harpe quarrels with the actors, unpublished correspondence », in *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n° 53, 1967, pp. 261, 284.

¹⁸² La Harpe, préface de *Philoctète*, éd. cit., p. 3. Cette préface sera reprise presque textuellement dans La Harpe, *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, 19 t., 1799–1805, qui a connu de nombreuses rééditions (1813, 1817, 1821, 1829, 1834, 1837, etc.).

cune altération, sur les théâtres modernes, parce qu'il est fondé sur un intérêt qui est de tous les temps et de tous les lieux, celui de l'humanité souffrante»¹⁸³. La Harpe doute pourtant que le public français accepte «un drame grec d'une simplicité si nue, trois personnages dans une Isle déserte, une pièce non-seulement sans amour, mais sans rôle féminin», vu l'échec de *La Mort de César* de Voltaire¹⁸⁴.

Bien qu'il se déclare fidèle au texte de Sophocle, La Harpe regroupe les événements en trois actes, car «une tragédie grecque n'en comporte pas davantage sur notre théâtre»¹⁸⁵, renonce au chœur, retranche l'épisode du marchand, «scène inutile», «ressort superflu», qui «ne sert donc qu'à allonger inutilement la marche de l'action»¹⁸⁶, utilise le nom Pyrrhus à la place de Néoptolème. L'explication de la suppression des chœurs en dit long sur ses idées en matière de théâtre antique et de traduction: selon lui, les chœurs «ne servaient de rien à l'action, et quelquefois même la gênaient. Je les ai supprimés tous, comme inutiles et déplacés dans une traduction française qui peut être jouée. Je n'en ai conservé qu'un, dont j'ai mis les paroles dans la bouche de Pyrrhus»¹⁸⁷.

Ses initiatives de donner «une traduction française qui peut être jouée» vont encore plus loin, il ajoute ou retranche plusieurs vers. Il avoue avoir été obligé d'ajouter un «très-petit nombre de vers [...] marqués avec des guillemets, par un excès de scrupule, & pour faire mieux comprendre quelle a été mon exactitude dans tout le reste». Ainsi, dans la première scène il fait dire à Pyrrhus, «au moment où il cède aux raisons d'Ulysse»:

Je dois venger un père & soutenir son nom;
Cet honneur n'appartient qu'au vainqueur d'Ilion;
J'ai pour le mériter, fait plus d'un sacrifice...
À Philoctète au moins, je puis sans artifice,
Me plaindre des affronts dont je fus indigné;
Je tairai seulement que j'ai tout pardonné.
Puisqu'il le faut enfin, je consens qu'il ignore
Qu'offensé par les Grecs, Pyrrhus les sert encore.
Il en coûte à mon cœur, & je cède à regret.¹⁸⁸

¹⁸³ Idem, p. 8.

¹⁸⁴ Idem, p. 9.

¹⁸⁵ *Œuvres de la Harpe*, t. XII (*Correspondance littéraire*), Paris, Verdière, 1820, p. 123 (lettre CXC).

¹⁸⁶ La Harpe, préface de *Philoctète*, éd. cit., p. 4.

¹⁸⁷ Idem, p. 28.

¹⁸⁸ Idem, pp. 26–27.

Il ajoute encore quelques vers à l'acte 3 pour permettre au lecteur de distinguer « ce qui est conforme à la vérité » et le monologue du fils d'Achille qui ouvre l'acte 2, « nécessaire pour préparer l'aveu que Pyrrhus va faire à Philoctète, et annoncer l'impression qu'a faite sur lui le spectacle des douleurs de cet infortuné », vu qu'il avait supprimé le chœur.

Il déclare n'avoir retranché « qu'environ une soixantaine de vers, qui m'ont paru allonger le dialogue »¹⁸⁹, mais ses interventions dans le texte sont nombreuses. Il supprime le *kommos* (*Phil.*, 1095–1217) qu'il remplace par une réplique du seul Philoctète qui fait 16 vers, élimine le dialogue Pyrrhus–Philoctète qui précède l'arrivée d'Hercule, modifiant du même coup la dernière confrontation Philoctète–Ulysse (*Phil.*, 1308–1408). Comme Ulysse ne quittait plus le théâtre après le vers 1307, il assiste, avec Philoctète et Pyrrhus, à l'apparition d'Hercule. Car La Harpe décide de maintenir le *deus ex machina*, qu'il considère « conforme aux idées religieuses du Pays où se passe l'action » et justifié du point de vue psychologique, Philoctète ne cédant « qu'à la voix d'un demi-Dieu, & d'un demi-Dieu son ami »¹⁹⁰. La Harpe renonce aussi aux adieux que Philoctète adresse à la grotte et à l'île (*Phil.*, 1452–1468); après avoir assuré Hercule de lui obéir, il s'adresse à Pyrrhus :

Partons, brave Pyrrhus, avec les vents propices.
Remplissons le destin qui nous est confié :
Je sers en vous suivant, les Dieux de l'amitié.

La Harpe ne semble pas s'intéresser particulièrement à la grotte (dans sa double qualité, d'élément du décor et d'élément dramatique) : selon lui, « la grotte de Philoctète est supposée ne pouvoir être vue que dans le fond du théâtre ». Pourtant, à la fin de l'acte II, l'auteur précise : « [Philoctète] rentre dans la caverne. » bien que, à la fin du premier acte, il l'avait fait tomber évanoui sur un banc de pierre et conduit hors du théâtre par les soldats sur l'ordre de Pyrrhus (« portons-le en son asyle », c'est-à-dire dans sa grotte!).

La chronique d'un chef-d'œuvre attendu. L'opinion d'un chroniqueur contemporain pourrait expliquer l'engouement suscité par cette traduction dans les cercles intellectuels et mondains :

Dans un moment où nos écrivains et le public qui les juge s'éloignent plus que jamais des principes de la nature et du vrai beau, le meilleur moyen d'éclairer le goût qui s'égare, c'est sans doute de le rappeler à ces premiers modèles de

¹⁸⁹ Idem, p. 29.

¹⁹⁰ Idem, p. 6.

l'art dont l'étude forma nos plus grands maîtres. (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, février 1781)

Déjà en 1780 *La Correspondance littéraire* jugeait la traduction partielle de *Philoctète* satisfaisante, La Harpe ayant conservé « autant que le génie de notre langue et de notre versification pouvaient le permettre, l'antique simplicité de l'original » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, septembre 1780). À l'occasion de la publication de la pièce, la *Correspondance littéraire* fait de nouveau l'éloge de La Harpe, s'appuyant sur la préface de l'auteur, critiquant pourtant sa versification et son style, avant de rappeler l'entreprise de Fénelon, qui reste le modèle insurpassable en matière de traduction du *Philoctète* de Sophocle (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, février 1781).

La représentation aussi jouit d'un accueil favorable dans la *Correspondance littéraire*, La Harpe étant loué pour avoir montré « la tragédie la plus grecque que l'on eût encore vue en France », même si, en retranchant les chœurs, il « la laisse trop nue ». Si la pièce n'a obtenu « qu'un succès d'estime très-décidé », cela s'explique par le décalage culturel – « ces flèches d'Alcide, sur lesquelles roule tout le mouvement de l'action, ne sauraient nous inspirer le même respect, la même vénération qu'aux Grecs » – et par des contraintes esthétiques – « une pièce sans amour, sans rôle de femme, aura toujours pour des spectateurs français quelque chose de fort étrange ». Reste le plaisir esthétique fourni par « la simplicité du sujet », mais aussi par le jeu des comédiens :

La scène où le malheureux Philoctète, prêt à suivre Pyrrhus, tombe subitement dans un de ces accès produits par le poison de sa blessure, cette scène de convulsions, que le père Brumoy jugeait qu'on supporterait avec peine sur notre Théâtre, est une de celles qui ont le mieux réussi; en effet, quel spectacle plus déchirant! et quel moyen plus naturel et plus pathétique de renverser l'espoir de Philoctète et de donner lieu au repentir de Pyrrhus...! C'est surtout dans cette scène que le sieur La Rive nous a paru faire le plus d'effet; on peut dire qu'en général il a très-bien conçu les caractères de noblesse et de vérité qui convenaient au personnage de Philoctète [...] (*Correspondance littéraire*, juin 1783)

Remarquons le paradoxe de la situation: La Harpe est adulé comme s'il était l'auteur de la pièce alors qu'il prônait que c'était une traduction et son *Philoctète* est considéré, à côté de son *Warwick*, son chef-d'œuvre. Cette traduction vaut à son auteur une admiration sans réserve dans les salons. Ainsi, La Harpe est flatté d'apprendre « l'attendrissement » ressenti par la fille de Mme Necker qui avait assisté

à la représentation de *Philoctète* et encore plus quand on lui demande de réciter les vers composés par Florian pour l'occasion¹⁹¹.

Une sorte de consensus semble s'être installé relativement à cette traduction de La Harpe auquel n'échappe pas un auteur comme A. W. Schlegel, qui pense que «c'est à lui que l'on doit l'imitation d'une tragédie grecque, *Philoctète*, la plus fidèle et la mieux adaptée à la Scène moderne, qui eût encore été tentée»¹⁹². L'helléniste J.-B. Gail n'est pas du même avis: au lieu de citer d'après la préface de La Harpe, il examine attentivement la traduction qu'il qualifie de «belle imitation poétique, trop souvent imparfaite», l'auteur ayant dénaturé Sophocle «tantôt par ce qu'il lui prête, et tantôt par ce qu'il lui ôte»¹⁹³. L'helléniste reproche tout d'abord à La Harpe son ignorance en matière de civilisation antique, ce qui l'a conduit à diminuer «l'intérêt de la pièce, en montrant un personnage boiteux et qui a une plaie au pied, au lieu d'une innocente victime du dieu destin, en offrant aux regards des spectateurs des maux naturels et physiques qui ne sauraient attendrir, au lieu d'une maladie que Sophocle ennoblit [...] en la nommant divine, c'est-à-dire voulue par les Dieux»¹⁹⁴. Il attire l'attention sur le vers *Οἷμοι, τίς ἀνὴρ ; ἄρ' Ὀδυσσεώς κλύω* (*Phil.*, 976), traduit incorrectement par La Harpe («C'est Ulysse, grands dieux!»), que Talma corrigeait par son jeu: il se penchait en avant pour regarder de plus près Ulysse, «cherchant à démêler ses traits, et par là suppléant finement à la préparation qui manque au poète français»¹⁹⁵.

Le *Philoctète* de La Harpe est doublement paradoxal: d'une part, l'auteur déclare que c'est une traduction, même si, altérant le texte à bon escient, il le transforme en une imitation; d'autre part, la «traduction» est validée comme telle par la communauté littéraire qui du même coup l'assume et en fait pour plusieurs décennies le modèle de la tragédie antique, comme le laisse entendre l'auteur du compte-rendu de *La Correspondance littéraire*: «Le *Philoctète* de Sophocle, qui réunit à la plus grande

¹⁹¹ «Que tu m'as fait verser de pleurs!/Comme ton Philoctète est touchant et terrible!/Que j'ai souffert de ses douleurs!/Je ne sais pas le grec, mais mon âme est sensible,/Et pour juger tes vers, il suffit de mon cœur. [...] Comme lui tu souffris du venin des serpents/Et possèdes les traits d'Alcide.» – La duchesse d'Abrantès, *Histoire des salons de Paris. Tableaux et portraits du grand monde, sous Louis XVI, le Directoire, le Consulat et l'Empire, la Restauration et le règne de Louis Philippe I^{er}*, t. I, Ladvoat, 1837, pp. 192–194. V. aussi *Œuvres de Florian*, sous le titre *À M. de La Harpe, sur sa tragédie de Philoctète*.

¹⁹² A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. 2, Paris, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, 1865, p. 118 (texte de 1808).

¹⁹³ J.-B. Gail, *Examen de Philoctète de La Harpe, rapproché du texte de Sophocle*, Paris, A. Delalain, 1813, p. III. L'ouvrage comprend trois parties: reprise du *Philoctète* de La Harpe avec des notes; traduction en prose de la tragédie par Gail; examen minutieux du *Philoctète* de La Harpe «rapproché du texte grec de Sophocle».

¹⁹⁴ Idem.

¹⁹⁵ J.-B. Gail, *Œuvres complètes de Xénophon*, t. 7, II^e partie, Paris, De l'Imprimerie Royale, 1814, p. 67.

simplicité du sujet le pathétique le plus touchant, ne doit-il pas être regardé comme le chef-d'œuvre de l'ancienne tragédie? » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, février 1781).

PHILOCTÈTE, *TRAGÉDIE EN POT POURRI*, 1783. Ces vers destinés à être chantés sur des airs à la mode (*Cantique de S. Roch*, *Vous qui du vulgaire stupide*, etc.) n'ont rien à voir avec le mot *tragédie* qui apparaît dans le titre; le vrai titre est celui mentionné dans *Die falschen und fingierten Druckorte*, à savoir *Philoctète, tragédie (de La Harpe) en pot-pourri*¹⁹⁶. L'exposition et les derniers vers suffisent à situer cet ouvrage qui se propose uniquement de tirer profit du succès du *Philoctète* de La Harpe:

Sur l'Air: *Cantique de S. Roch*
Un Grec jadis avoit peint Philoctete
Sur le théâtre, enrageant comme un chien:
Un autre Grec vient, en digne interprete,
Nous étourdir des hauts-cris du payen. (p. 5)¹⁹⁷

Sur l'Air: *De la bonne aventure*.
L'ami d'Hercule déjà
Sent moins sa blessure:
Partons, puisque c'est de-là
Que dépend ma cure!
Servir les Dieux, l'amitié,
Et n'avoir plus mal au pié,
La bonne aventure
O gué,
La bonne aventure!

ANTOINE-FRANÇOIS-CLAUDE FERRAND, *PHILOCTÈTE*, *TRAGÉDIE*, 1786. Avec le comte Ferrand (1751–1825)¹⁹⁸ nous avons l'exemple d'un amoureux précoce du *Philoctète* de Sophocle qui se propose dès l'âge de quatorze ans d'en donner une imi-

¹⁹⁶ Emil Weller, *Die falschen und fingierten Druckorte: Repertorium der seit Erfindung der Buchdruckerkunst unter falscher Firma erschienenen deutschen, lateinischen und französischen Schriftent*, t. 2, Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1864 p. 221.

¹⁹⁷ Toutes les citations sont tirées de *Philoctète, tragédie en pot pourri*, Londres, 1783.

¹⁹⁸ Ferrand se caractérise comme «un homme de l'ancien régime, [...] un serviteur dévoué de la Restauration» – *Mémoires du comte Ferrand, ministre d'État sous Louis XVIII*, Al. Picard, 1897, p. 1. Il a inspiré à Balzac le comte de Fontaine: «chef de l'une des plus anciennes familles du Poitou, [il] avait servi la cause des Bourbons avec intelligence et courage pendant la guerre que les Vendéens firent à la république»; il «refusa constamment les places lucratives que lui fit offrir l'empereur Napoléon» – Balzac, *Le Bal de Sceaux*, 1829.

tation. Vingt ans plus tard, quand il aura fini sa pièce, Ferrand hésite à la publier de peur de ne voir son entreprise comparée à celle de La Harpe¹⁹⁹; il hésite à la faire représenter de peur de ne recueillir qu'un « succès de bienséance »²⁰⁰, toujours comme l'autre.

Examen de la pièce. La pièce commence par la scène du débarquement sur l'île d'Ulysse, accompagné de Néoptolème et de soldats grecs²⁰¹. Ulysse reconnaît devant tout ce beau monde l'injustice dont a été victime Philoctète, ce « Prince infortuné [...] trahi par les siens et par la Grèce entière » (Ferrand, I, 1). Et, s'il déplore « son triste sort », il est prêt à le changer grâce à Néoptolème. Le fils d'Achille n'est pas aussi timide ou aussi ignorant que celui de Sophocle : il reproche à Ulysse de venir chercher « celui dont sans rougir il ne peut approcher », de venir troubler l'infortune de Philoctète et lui « offrir une vue importune » après l'avoir abandonné; il n'a pas besoin qu'Ulysse lui raconte l'histoire de l'abandon et il connaît la cause de la blessure de l'archer (Ferrand, I, 2).

Les allusions à la mission de Néoptolème, à son service (*Phil.*, 52–53), sont désambiguïsées chez Ferrand : Néoptolème avait prêté serment devant Agamemnon de mener à bien cette mission, dont il ignorait à ce moment-là le contenu, et d'obéir à Ulysse. Par la suite il dira l'avoir fait sous une contrainte psychique – il parle d'un « fatal avantage », d'une promesse l'enchaînant d'avance en raison justement de sa résistance (Ferrand, I, 1). Le jeune guerrier se dit honoré de pouvoir « servir l'humanité, mon pays et l'honneur », mais Ulysse le détrompe : ils sont venus à Lemnos tromper Philoctète. Ulysse lui dispense « la première leçon de cet art séducteur » – ce sont les mots de Néoptolème – qui combine mensonges et flatteries; il pourra de la sorte gagner la confiance de l'archer, sa ressemblance avec son père lui facilitant la tâche (Ferrand, I, 2).

Ulysse se retire pendant que Philoctète s'approche de la grotte. Néoptolème et Philoctète sont tout aussi émus de leur rencontre, le premier à cause de la souffrance et de la misère qu'incarne Philoctète, l'autre pour avoir enfin rencontré un Grec. Philoctète demande au jeune homme de lui dire son origine et c'est lui qui prononce le nom de Néoptolème, alors que celui-ci fait semblant d'ignorer qui est le sauvage. Philoctète lui raconte « la trahison des Grecs [qui] ne [lui] a laissé qu'à peine/ Quelques voiles usés » (l'expression est tirée de Brumoy, le traducteur de Sophocle utilisé par Ferrand). C'est ici qu'intervient une des innovations de Ferrand : Philoc-

¹⁹⁹ La pièce a pourtant été jouée en mai 1783, peu de temps avant la pièce de La Harpe.

²⁰⁰ L'expression est de Ferrand – *Lettre à Monsieur ...* – Ferrand, *Philoctète, tragédie en trois actes et en vers, imitée de Sophocle*, par M***, À Paris, chez Desauges, 1786, p. XX.

²⁰¹ Le premier vers de l'édition de 1786 du *Philoctète* de Ferrand, « Enfin, c'est en ce jour, amis, qu'un ciel propice », a été modifié en « Intrépides guerriers, enfin le ciel propice » dans l'édition de 1817.

tête avoue être, depuis son abandon, victime d'hallucinations au cours desquelles il croit voir «un monstre [qu'il] abhorre», Ulysse (Ferrand, III, 1). En effet, lorsqu'il se retrouve seul «dans une île sauvage», victime innocente des siens, il se sent dévoré par un désir de vengeance qui depuis «brûle et nourrit» son âme (I, 3). Cette haine, ajoutée à sa souffrance physique et à la fatigue, explique ses hallucinations :

J'appelle à mon secours les enfers et les cieux;
Tout est sourd et muet: tout fuit devant mes yeux.
Dans l'univers entier, juge de mon supplice,
Philoctète mourant ne trouve plus qu'Ulysse...
Je le vois, je lui parle... Une froide fureur
De mes sens épuisés exhale la fureur;
Mais quand ma main est prête à frapper sa victime
Le barbare m'échappe, et se rit de son crime. (Ferrand, I, 3)

Néoptolème justifie sa haine contre les chefs de l'expédition par le vol des armes de son père, occasion d'apprendre à Philoctète la mort d'Achille, d'Ajax, du fils de Nestor, de Patrocle et de l'informer qu'il a quitté le camp grec et rentre à Scyros. Celui qui se dit «prince délaissé, perdu dans l'Univers» supplie Néoptolème de l'emmener sur son vaisseau, dans une scène inspirée de Sophocle, comme ses réflexions sur l'instabilité de la fortune (*Phil.*, 504–506). Avant le départ, Philoctète demande à Néoptolème d'entrer dans «sa caverne obscure» où il va chercher les herbes médicinales (Ferrand, I, 3).

Le deuxième acte s'ouvre sur la crise de Philoctète; lorsque la douleur devient insupportable, il invoque une des Érinyes, rendant encore plus cruelle cette scène déjà très éprouvante :

Viens, Tisiphone, viens dans mes cavernes sombres:
Apporte tes serpens, aiguise leur fureur;
Je veux les exciter à déchirer mon cœur. (Ferrand, II, 1)

Le désespoir de Philoctète atteint son paroxysme et Ferrand n'hésite pas à rendre les cris terribles du héros (Ferrand, II, 1). La demande que Philoctète adresse à Néoptolème de le brûler dans le feu de Lemnos (*Phil.*, 799–803) est reprise au compte de Jupiter, ensuite au compte d'Hercule :

Quoi! la nature entière est donc sourde pour moi?
Où trouver un refuge? Incomparable Hercule,
Toi, dont je fus l'ami: dont j'eusse été l'émule;

Si jadis ton bucher allumé par mes mains,
 Conduisit jusqu'au ciel le plus grand des humains,
 Prends donc pitié du moins du triste Philoctète;
 Embrase autour de lui son aride retraite;
 Consume un malheureux avec le feu sacré,
 Et rends-moi le bonheur que je t'ai procuré. (Ferrand, II, 1)

Il embrasse un rocher, veut le soulever, lui commande de s'ébranler et finalement ordonne: «Voûtes, entre'ouvrez-vous, tombez, écrasez-moi». Par la suite, les hallucinations lui font prendre Néoptolème pour Ulysse, ce qui choque encore plus le jeune homme, déjà mis à dure épreuve par sa mission et la rencontre avec le malade:

PHILOCTÈTE: Qu'entends-je? quelle voix est vers moi parvenue?
 Dieux! écarterz l'objet qui paraît à ma vue...
 C'est Ulysse ... c'est lui... cet infame imposteur
 Viendra donc jamais jusqu'ici contempler mon malheur?
 NÉOPTOLÈME: Eh! quoi? PHILOCTÈTE: Ta barbarie est-elle enfin contente?
 NÉOPT.: O ciel! PHILOCTÈTE: Mes maux sans doute ont passé ton attente!
 J'en ai souffert d'affreux: mais dans mon désespoir,
 Rien n'égalerait jamais l'horreur de te revoir. (Ferrand, II, 1)

Quand son accès atteint le paroxysme, Philoctète «arrache une partie des lambeaux qui sont sur sa plaie et en jette un aux pieds de Néoptolème». Suit la scène des malédictions, précédée d'une demande curieuse: Ulysse, celui des hallucinations de Philoctète, devrait exposer «à la tête du camp» ces lambeaux tachés, les autres étant destinés «aux autels des furies». Dans sa réponse aux reproches visant cette scène exprimés dans le *Journal de Paris* de 1786 après la publication de la pièce, Ferrand se défend d'avoir «donné trop d'étendue à un tableau si douloureux, et même si dégoûtant»²⁰². L'auteur refuse ces épithètes; pour lui le tableau est «attachant» et vrai:

Peut-être faudrait-il supprimer l'endroit où Philoctète arrache une partie des lambeaux qui couvrent sa plaie; encore ce vers, «J'en consacre le reste aux autels des furies», a-t-il toujours fait un effet terrible sur les théâtres de société où la pièce a été représentée.²⁰³

²⁰² *Œuvres dramatiques de M. R. A. F.*, 1817, p. 250.

²⁰³ *Idem*, p. 251.

Philoctète est finalement tiré de ses hallucinations par Néoptolème; il veut se retirer «au fond de [son] asyle» pour dormir. C'est le moment où, sûr de l'amitié de Néoptolème, il lui confie «l'honneur de [sa] défense» – ses flèches que son bras ne peut plus supporter. Néoptolème bafouille, mais Philoctète est sûr du bien-fondé de sa décision:

Hercule les porta: sans les déshonorer,
Le fils d'Achille ici peut encor s'en parer. [...]
C'est te donner cent fois plus que ma vie. (Ferrand, II, 1)

Après la scène terrifiante des hallucinations, après la scène hideuse des bandages arrachés, on a droit à une scène autrement pathétique, dans le genre sublime cette fois: en donnant à Néoptolème son arc et son carquois, Philoctète propose une accolade en signe d'amitié avant de se retirer dans sa caverne. Néoptolème, resté seul sur le théâtre, est déchiré entre la pitié envers Philoctète et la fidélité jurée aux Grecs: «trahir Philoctète ou trahir mon pays» est son dilemme pour la solution duquel il demande l'aide de son père. Finalement, il décide qu'il ne peut trahir sa nature et sa foi, qu'il est «homme enfin avant que d'être roi», qu'il veut ressembler au héros dont il porte les armes. Pour la troisième fois au cours de cette pièce il se demande «où suis-je?», mais cette fois il semble avoir trouvé une réponse. C'est à ce moment-là qu'apparaît Ulysse, averti par son espion de l'évolution de la mission.

Ulysse est heureux de voir Néoptolème en possession des armes de Philoctète, mais le jeune homme le détrompe: il a hérité de son père la générosité, il ne peut trahir celui qui compte sur sa foi. Ulysse déclare n'avoir besoin que des armes de Philoctète; il est même d'accord que Néoptolème conduise le blessé à Scyros avant de revenir à Troie et pense que Philoctète confiant ses armes au fils d'Achille cédait sans le savoir «aux volontés des Dieux» (Ferrand, II, 3). Néoptolème ne l'entend pas de cette oreille, pour lui le don des armes a été déterminé par «l'aveugle confiance/ Que lui donnaient les pleurs qu'il [l']avait vu verser».

Pris entre Philoctète et Ulysse, le pauvre Néoptolème replonge dans ses doutes et Ulysse semble l'emporter en invoquant le nom de la patrie. Néoptolème en passe de le suivre est arrêté par la voix de Philoctète qui l'appelle par son nom du fond de la grotte. Son cri, «Viens! mon fils, je t'attends», rend les discours d'Ulysse superflus²⁰⁴ (Ferrand, II, 3). Néoptolème pénètre dans la grotte où l'attend Philoctète, alors qu'Ulysse est plus que jamais décidé à mener à bien sa mission, en conformité avec la ténacité que lui attribuait Sophocle (*Phil.*, 1052–1053):

²⁰⁴ C'est la réplique de Néoptolème «à Ulysse, qui veut l'arrêter: Cruel: tous vos discours sont ici superflus.» – Ferrand, *éd. cit.*, p. 292 (II, 3); chez Sophocle c'est Néoptolème qui demande à Philoctète de sortir de sa grotte pour reprendre ses armes – Sophocle, *Phil.*, 1261–1262.

Tu ne me connais plus? ah! jeune téméraire
Tu connaîtras bientôt jusqu'où va ma colère;
Attendri par ses pleurs, va, cours les essuyer;
Il me reste la force, et je vais l'employer. (Ferrand, II, 4)

Dans le troisième acte on retrouve Philoctète, joyeux de rentrer, et Néoptolème qui ne se résout toujours pas à lui dire la vérité. Finalement, comme «les Dieux [l']ont condamné» à trahir Philoctète, il lui avoue qu'il veut le conduire à Troie (Ferrand, III, 1). Philoctète, qui comme chez Sophocle trouve rapidement des mots brutaux pour caractériser son état, l'accuse de vouloir le traîner sur ses vaisseaux pour augmenter la splendeur de son triomphe (Ferrand, III, 1). Il s'en veut d'avoir fait confiance à cet «élève des Atrides» et se demande: «le fils du grand Achille est-il fait pour tromper?» Il décide qu'il a été plutôt entraîné «dans de lâches complots», mais que son âme est «encore naïve et pure». Il s'excuse même auprès de Néoptolème «d'avoir cru [son] cœur capable d'un forfait» (Ferrand, III, 1). Mais le fils d'Achille est loin d'avoir pris son parti. Philoctète, lui, a la réponse: son devoir envers son semblable passe devant celui envers la patrie.

Néoptolème espère toujours mettre en accord «[son] honneur, et [ses] vœux, [son] cœur et [son] serment» et lui propose de l'emmener à Scyros en échange des armes d'Hercule. Mais Philoctète ne veut pas que ses armes servent au triomphe de ses ennemis, les Atrides. La phrase de Philoctète, «Je demande à tes piés mes flèches ou la mort», semble avoir de l'effet sur son jeune ami. À ce moment-là surgit Ulysse.

Chacun des trois personnages est le dos au mur: Néoptolème ne peut concilier sa fidélité envers sa patrie et le respect pour Philoctète; Philoctète demande qu'on lui laisse ses armes ou qu'on le tue; Ulysse veut «servir la patrie ou s'immoler pour elle» (Ferrand, III, 2). Philoctète constate que la vue de son ennemi «alimente [sa] haine», lui faisant imaginer toutes sortes de châtiments pour lui. Ulysse doit en quelque sorte faire amende honorable et admettre que la victoire des Grecs dépend de Philoctète. Mais la grande victoire de Philoctète est d'avoir fait triompher la générosité dans l'âme de Néoptolème qu'Ulysse avait voulu pervertir (*Phil.*, 1006–1012):

Pour t'échapper, cruel, son cœur fut son asyle.
Néoptolème encore a les vertus d'Achille:
Même en t'obéissant, il souffrait près de moi;
Ses remords sont à lui, mais son crime est à toi.
Regarde-le du moins: rougis de ton ouvrage:
Abattu, repentant, honteux de son outrage,
Expirant sous les coups dont il perça son cœur,
De ce combat sans doute il sortira vainqueur. (Ferrand, III, 2)

Philoctète veut embrasser Néoptolème, mais Ulysse « arrête avec force » le fils d'Achille et lui demande de l'accompagner avec les armes de Philoctète : cette fois « c'est l'État qui commande ». C'en est trop pour le jeune homme qui décide que son cœur est le seul guide qu'il veuille écouter. Il remet ses armes à Philoctète, suscitant la colère d'Ulysse qui demande aux soldats grecs de se saisir du fils d'Achille. Philoctète menace Ulysse de ses flèches, alors que Néoptolème tâche de le raisonner :

Dans le sang d'un perfide
Voulez-vous donc souiller les traits du grand Alcide ? (Ferrand, III, 2)

Il veut lutter avec Ulysse ; celui-ci aimerait accepter le combat, mais ne veut pas que quelqu'un soit blessé, car leur devoir est de servir la Grèce, et décide d'attendre jusqu'au soir avant de prendre d'autres mesures contre cet obstiné.

Convaincu de la fidélité de Néoptolème, Philoctète peut envisager la situation avec plus de calme sans pour autant accepter de se rendre à Troie ; Néoptolème tente de le convaincre, cette fois sans utiliser des artifices : ayant l'arc, il aurait pu « voler à la victoire », mais il a préféré laisser cette gloire à Philoctète qui pourrait de la sorte humilier les Grecs qui l'avaient abandonné, les obligeant à se repentir (Ferrand, III, 3). Voilà Philoctète en proie à des hésitations : comme Néoptolème, il en vient à se demander « Où suis-je ? ». Mais déjà la confiance qu'il a dans le fils d'Achille dissipe sa misanthropie et la raison prend le dessus sur la haine, surtout qu'on lui promet « la gloire et le bonheur » :

NÉOPTOLÈME : Oui, la postérité, ce juge si sévère²⁰⁵,
Les Princes, les États, la Grèce toute entière,
Hercule, votre ami, les mortels et les Dieux,
Tout l'Univers enfin sur vous seul a les yeux :
Il se rassemble autour du Héros qui pardonne :
Voyez-vous la vertu préparer sa couronne ;
Elle approche, elle attend, elle est à vos genoux ;
(il se met à genoux)
Dites, j'ai pardonné, la victoire est à vous. (Ferrand, III, 3)

Ferrand renonce à l'apparition d'Hercule, considérant que le public « aimerait mieux Philoctète cédant à la prière de Néoptolème, qu'à l'apparition d'un Dieu dans une machine »²⁰⁶. Le Philoctète de Ferrand commence une nouvelle vie, se séparant

²⁰⁵ La postérité semble avoir remplacé l'antique *kleos*.

²⁰⁶ Ferrand, *Philoctète*, éd. cit., p. XXI.

de l'ancien homme dominé par la haine (Ferrand, III, 3), acceptant de se rendre à Troie, et Néoptolème peut respecter et son serment et ses principes moraux. Même le tombeau d'Hercule devenu son lieu de culte (*Phil.*, 1431–1433) semble être allusivement évoqué dans le projet de Néoptolème de dresser un autel à l'oubli des injures :

Grands Dieux! descendez tous des cieux;
Descendez, Dieux puissans: oui, je vais à vos yeux
Gravant sur ce rocher son nom et ses blessures,
Y dresser un autel à l'oubli des injures;
Et j'en veux faire un temple, où la Divinité,
Pour Grand-Prêtre une fois aura l'humanité. (Ferrand, V, 3)

Dans les réponses aux critiques du *Journal de Paris* Ferrand s'attarde longuement sur ce dénouement, avec un détour par le christianisme («pardonner par principe est une vertu réservée à la religion chrétienne»²⁰⁷). Comme il ne peut faire de Philoctète un chrétien, il distingue entre l'orgueil du pardon (le cas de Philoctète) et la vertu du pardon (Jésus) : Néoptolème «lui montre l'orgueil, non la vertu du pardon» et Philoctète qui n'est pas Jésus accepte d'aller à Troie et de pardonner pour remporter la victoire et pour s'assurer la gloire²⁰⁸.

Structure de la pièce. Selon Ferrand, la structure du *Philoctète* de Sophocle n'est pas conforme aux standards de la tragédie classique française qui réclame «plus de régularité dans les plans», un certain équilibre entre les scènes et les actes, à l'exemple de Corneille et de Racine. Remarquons pourtant que sa pièce est loin de suivre ces sages prescriptions : la première scène de l'acte II est énorme, alors que la scène 4 de l'acte III n'a que quatre vers ! L'auteur décide que la matière de la pièce peut être contenue en 3 actes ; pour 5 actes il aurait dû «mettre sur la scène des moyens que notre délicatesse, ou notre trop grande satiété n'admet plus» : la délicatesse renvoie à la règle de bienséance, et la satiété, à l'épisode de l'espion²⁰⁹.

Pour des raisons historiques, l'auteur procède à certaines «modernisations» : il fait de Néoptolème le protagoniste, supprime le chœur, renonce à l'apparition d'Hercule dans un nuage à la fin de la pièce, qui aurait fait rire les trois quarts des spectateurs, remplace les vertus héroïques affirmées par Hercule par l'hymne à la vertu de Néoptolème. Et surtout il imprègne son texte de sentiments et d'émotions propres au XVIII^e siècle finissant, fortement influencé comme il est par la réflexion

²⁰⁷ *Œuvres dramatiques de M. A. F****, 1817, p. 253.

²⁰⁸ Idem, pp. 253–254.

²⁰⁹ Idem, pp. III–VI.

rousseauiste sur la pitié, « cette seule qualité [dont] découlent toutes les vertus sociales »²¹⁰. En effet, Ferrand remplace certains concepts antiques par des concepts modernes, dont la pitié et l'humanité; ainsi, entre patrie et Philoctète, Néoptolème ne sait plus quel parti prendre et c'est finalement son « humanité » qui lui indique la voie à suivre :

Dans le fond de mon cœur j'entends l'humanité;
C'est le plus sûr Oracle, il doit être écouté;
Je ne suivrai que lui ... ; cependant ma patrie [...] (Ferrand, II, 2)

Il s' imagine un dialogue avec la patrie qui lui reproche de braver sa loi; finalement son humanité s'avère plus forte que le patriotisme :

Je t'ai promis Mon sang & je te l'abandonne;
Mais je ne puis trahir la nature & ma foi;
Et je suis homme enfin avant d'être Roi. (Ferrand, II, 2)

Philoctète érige lui aussi l' « humanité » en valeur suprême :

Que viens-tu me parler du Grec & du Troyen ?
Je ne les connais point. Ils ne te font plus rien;
Tu n'es qu'un homme ici; témoin de ma misère,
Tu n'as d'autre devoir que de sauver ton frère. (Ferrand, III, 1)

C'est également au nom de la condition humaine que Philoctète implore Néoptolème de lui rendre ses armes: « je suis ton semblable, & je suis malheureux » (Ferrand, III, 1).

Le pathétique. Des évolutions importantes avaient marqué le quart de siècle qui sépare le *Philoctète* de Chateaubrun de celui de Ferrand aussi bien dans le domaine de la tragédie (composition et mise en scène) que dans celui de la réception de la culture antique, du théâtre antique, du mythe de Philoctète aussi. Au lieu d'un drame romanesque à la manière de Chateaubrun Ferrand donne un drame empreint de pathétique, une tragédie où l'on pleure beaucoup. Les larmes signalent un état émotionnel dont on peut tirer avantage: c'est ce qu'Ulysse explique à Néoptolème au début de la pièce lorsqu'il anticipe sur l'état d'esprit de Philoctète. Ses larmes permettront le transfert de sympathie d'Achille vers son fils:

²¹⁰ J.-J. Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1755, pp. 71–72.

Il vous croira sans peine, et ses yeux attendris,
Vont pleurer sur Achille, en embrassant son fils. (Ferrand, I, 1)

C'est le propre de «l'homme infortuné» qui, «suspçonneux, enclin à tout haïr», se laisse emporter par ses émotions, pense Ulysse, anticipant les réactions de Philoctète:

[...] en secret, son ame solitaire
S'ébranle pour sortir d'un vide involontaire.
Que le fils d'un ami s'offre alors devant lui,
Son cœur s'ouvre aussitôt pour conter son ennui.
Contrainte si longtemps, sa confiance extrême,
S'épanche en liberté près d'un autre lui-même;
Et répandant ses pleurs au sein de l'amitié,
Il semble de sa peine adoucir la moitié. (Ferrand, I, 1)

Les grandes douleurs morales semblent pourtant se passer de larmes; ainsi, Philoctète abandonné des siens constate qu'il est incapable de pleurer:

Je ne rencontre plus que la misère & moi.
C'est alors qu'abattu, cédant à tant d'allarmes,
Je cherchai vainement à répandre des larmes.
Mon sang était déjà glacé par ces horreurs;
Et mes yeux desséchés me refusaient des pleurs. (Ferrand, I, 3)

Par contre, la douleur physique, l'impuissance, le sentiment de déchéance s'accompagnent de larmes:

Gravissant ces rochers avec un long effort,
Aux habitants des bois je vais donner la mort;
[...] Ah! souvent mon retour est suivi de larmes.
Cette marche m'épuise, & son pénible excès
Ramène tous mes maux, en redouble l'accès. (Ferrand, I, 3)

Les larmes soulagent, les larmes partagées versées par commisération aussi, même Néoptolème le sait qui conseille à Philoctète saisi d'une crise atroce de pleurer, lui promettant d'en faire autant:

Prince, rassurez-vous: apaisez ces allarmes:
Calmez, calmez vos sens en répandant des larmes:

Pleurez auprès de moi : je pleure à vos genoux ;
Je ne pourrai jamais me séparer de vous. (Ferrand, II, 1)

Mais il va apprendre que ces larmes peuvent troubler et faire oublier jusqu'aux engagements les plus solennels, lui-même oubliant son serment envers les Grecs, envers sa patrie :

Attendri par ses pleurs, partageant son ennui,
J'oubliais mes serments ; je ne voyais que lui... (Ferrand, II, 2)

La douleur ressentie à la mort d'un ami peut provoquer deux types de réactions : verser des larmes, comme le fait Philoctète lorsqu'il apprend la mort d'Achille (Ferrand, I, 3), ou décider de le venger, comme le fait Ulysse (Ferrand, II, 3). En fait, la propension aux larmes permet de reconnaître une « âme sensible » : les larmes sont dans la pièce de Ferrand le signe de l'humanité, concept qui se superpose partiellement sur les concepts de « bien né » et de « nature noble » que l'on rencontre chez Sophocle. Cette prédisposition commune à Philoctète et Néoptolème manque à Ulysse :

De l'humanité la voix plaintive & tendre,
Dans ton ame jamais ne put se faire entendre (Ferrand, II, 1)

Incapable de pleurer et de s'apitoyer, Ulysse reconnaît le lien émotionnel qui existe entre Philoctète et Néoptolème qu'il considère ironiquement : lorsque Néoptolème le quitte pour rejoindre Philoctète dans sa grotte, il reprend en écho ses paroles qu'il tourne en dérision : « Attendri par ses pleurs, va, cours les essuyer » (Ferrand, II, 4).

Confiant dans la force des larmes, Philoctète ne peut croire que celui qui a pleuré pour lui le trahira. Les larmes sont le gage d'une nature généreuse, qui privilégie la sincérité dans ses rapports avec les autres (« Cruel, en te voyant me couvrir de tes larmes/J'ai cru que tu pouvais en connaître les charmes » – Ferrand, III, 1), elles sont aussi la marque du repentir authentique (« répands une larme, et tout est pardonné » – Ferrand, III, 1). Les larmes sont par ailleurs la marque de la catharsis, le pardon dans le cas de Philoctète, aigri par sa souffrance et l'abandon, le triomphe de la nature généreuse sur la tentation du mensonge dans le cas de Néoptolème, qui conseille à son vieil ami : « Au fond de votre cœur [je veux] aller chercher vos larmes » ; Philoctète invite Néoptolème, « passé de son côté » et qui regrette sa trahison : « viens m'apporter tes larmes » (Ferrand, III, 2).

Les larmes permettent donc de situer l'autre, instituent une intimité fondée sur un certain nombre de valeurs communes et cimentent l'amitié : après avoir pleuré

ensemble, Philoctète décide que le fils d'Achille est digne de porter les armes d'Hercule lors d'une scène abondamment arrosée de larmes.

Accablé de douleurs, les yeux baignés de larmes,
Philoctète à moi seul a confié ses armes;
Tranquille, & sans défense, il compte sur ma foi;
Ses jours, dès ce moment, sont plus sacrés pour moi. (Ferrand, II, 3)

Mentionnons enfin l'hypostase explorée de la patrie, image qui hante l'imaginaire d'Ulysse et de Néoptolème, symbole aussi bien d'une mère en détresse que d'une furie lancée sur les traces de celui qui la trahit, comme avertit Ulysse: «De la patrie en pleurs entendez donc la voix!» (Ferrand, II, 3).

La blessure, les armes, la grotte. Dans la préface de son *Philoctète* Ferrand avertit que les ressorts dramatiques de sa tragédie ne peuvent être les mêmes que chez Sophocle: «dans nos mœurs actuelles, la fable des flèches d'Hercule, la blessure de Philoctète, la nécessité d'avoir ses armes pour s'emparer de Troie peuvent difficilement produire des sensations assez fortes pour supporter dix-sept ou dix-huit cent vers»²¹¹. Pourtant, il fait bon usage de ces accessoires mythiques, même s'il les vide de leur contenu religieux, s'en tenant à la sphère de l'utilitaire ou à celle d'un sacré «généraliste». Ainsi, la blessure de Philoctète est provoquée par un serpent, sans que l'auteur précise les circonstances dans lesquelles l'accident a eu lieu; c'est le «sang empoisonné» que produit cette blessure qui a imposé son abandon et qui dix ans plus tard ne semble plus dégoûter ceux qui veulent le conduire à Troie.

Dans la pièce de Sophocle Néoptolème parle à deux reprises de cette blessure et de ses causes: en un premier temps, il relie la blessure dont il rappelle la cause directe (Chrysé) et la cause profonde (la volonté des dieux) à l'atermoiement de la prise de Troie (*Phil.*, 191–200); en un deuxième temps il rattache la guérison de la plaie – dont il rappelle encore une fois la cause directe (le serpent) et la cause profonde (les dieux) – à la prise de Troie (*Phil.*, 1326–1335). La guérison est une des récompenses promises à Philoctète: Héraclès lui promet «au sortir de ces peines, [...] une vie glorieuse»; il verra «cesser [son] horrible mal», puis il tuera Pâris avec ses flèches et recevra son butin (*Phil.*, 1423–1430). Héraclès revient même une troisième fois sur cette promesse de guérison – il enverra Asclépios à Troie dans ce but – qui permet que son arc triomphe une seconde fois à Troie (*Phil.*, 1437–1439). Chez Ferrand cette chaîne logique est cassée et il n'y a pas de promesse de guérison:

²¹¹ Ferrand, *ed. cit.*, p. VII. Dans l'analyse de sa pièce Ferrand ajoute le chœur – *Œuvres dramatiques*, p. 249.

Néoptolème propose à Philoctète « la gloire et le bonheur » et le guérit de sa mauvaise humeur et de sa haine, lui faisant découvrir la sérénité (Ferrand, III, 3).

Les armes de Philoctète sont partiellement et inégalement désacralisées. Ulysse et Néoptolème sont à Lemnos parce que les flèches d'Hercule sont nécessaires à la prise de Troie, mais Ferrand évite de parler trop de prophéties et de devins, se contentant d'invoquer « l'arrêt du sort », son Ulysse déclarant mystérieusement accomplir « des destins les décrets absolus » (Ferrand, I, 1). L'arc, c'est selon Philoctète « le dernier présent qu'un demi Dieu mortel/Me fit sur le bûcher qu'il changeait en autel » (Ferrand, III, 1), un gage d'amitié (Ferrand, I, 3). Par contre, pour Ulysse, c'est un objet merveilleux que possède frauduleusement Philoctète :

Cet arc inévitable et qui fut dans ses mains
L'effroi, le protecteur et le vengeur des humains,
Hercule en périssant, par une erreur cruelle,
A laissé ce trésor à son ami fidèle. (Ferrand, I, 2)

Comme chez Sophocle, l'arc et les flèches sont appelés à remplir d'autres fonctions dans la solitude de Lemnos : les traits hérités d'Hercule, « chers et sacrés » (Ferrand, I, 3), assurent la survie du héros et ont une fonction compensatrice, agissant comme un remède contre la solitude et même contre la misanthropie.

Offert par la vertu, reçu par l'amitié,
Ce bienfait consolant dans mon malheur extrême
M'a souvent tenu lieu de mon ami lui-même [...] (Ferrand, III, 1)

Ces traits émanent une énergie étrange qui leur vient de leur premier possesseur et de l'usage qu'il en avait fait, déjà rappelé par Ulysse, une énergie que ressent Néoptolème lorsqu'il s'en empare :

[...] qu'éprouvé-je ? un charme involontaire
Me fait déjà sentir leur pouvoir salutaire :
Ils furent de tout temps l'espoir du malheureux ;
Ils sont dignes de moi ; je serai digne d'eux ;
L'héroïsme, la foi, l'humanité m'enflamme ;
Et ce noble dépôt semble élever mon âme. (Ferrand, II, 2)

Quant à la grotte, Ferrand en fait un élément de décor complexe : l'auteur met en avant la sauvagerie et la solitude des environs, le devant de la scène étant occupé par plusieurs rochers, susceptibles d'être utilisés au cours de la pièce, comme l'in-

dique explicitement l'auteur : « Le devant de ces rochers doit être pratiqué de façon qu'on puisse s'y asseoir ». Et Néoptolème fait asseoir Philoctète sur un de ces rochers lors de leur première rencontre (Ferrand, I, 3). La grotte, creusée dans un de ces rochers, est fonctionnelle, comme chez Sophocle : Philoctète y entre et en sort, seul ou en compagnie de Néoptolème, c'est de là que l'on entend la voix du héros. Par contre, Ferrand supprime la description de l'intérieur de la grotte jugeant que « le détail de la caverne, de la coupe, des feuilles qui composent le lit, [est] propre à retarder la marche d'une scène qui, quelque chose qu'on fasse, sera toujours trop longue dans nos mœurs »²¹². Pour le Philoctète de Ferrand, la grotte est l'endroit de son supplice, sa tombe (Ferrand, I, 3), un « repaire terrible » que le temps n'a pas rendu plus avenant :

Depuis que tous les jours j'y rentre pour gémir,
Je ne l'ai point encore entrevu sans frémir. (Ferrand, I, 3)

Ferrand ne laisse rien au hasard et formule des exigences précises en ce qui concerne le costume de son Philoctète – « l'habillement de Philoctète doit être conforme à sa situation ; il doit avoir un pied enveloppé avec des lambeaux de toile ensanglantés » – et le jeu du comédien – « Sa démarche doit être pénible ; en un mot, ses gestes, son visage, ses cris, tout doit présenter l'expression vraie de la douleur »²¹³.

Le *Philoctète* de Ferrand méritait peut-être plus que celui de Chateaubrun et de La Harpe l'attention du public et des critiques ; l'auteur s'y montre plus fidèle à Sophocle, tout en infusant dans sa tragédie des émotions et des concepts propres à son époque.

Philoctète et ses filles

JEAN-BAPTISTE VIVIEN DE CHATEAUBRUN, *PHILOCTÈTE*, TRAGÉDIE, 1755. L'idée de Chateaubrun d'écrire une version moderne du *Philoctète* de Sophocle survint à une époque qui connaît un regain d'intérêt pour les auteurs dramatiques anciens et pour Homère et qui atteint son point culminant après 1754²¹⁴. Décidant de donner une

²¹² Idem, p. 240.

²¹³ Idem, p. 258.

²¹⁴ H. C. Lancaster, *The French Tragedy in the time of Louis XV and Voltaire: 1715–1774*, Johns Hopkins Press, 1950, p. 615. Il peut y avoir des doutes quant à la date de la composition de la pièce ; en effet, la carrière dramatique de Chateaubrun démarre en 1714, quand est représentée sa tragédie *Mahomet II*, publiée dans *Théâtre françois ou recueil des meilleures pièces de théâtre*, 1737, et continue par une tragédie à sujet mythologique quarante ans plus tard, mais on pense qu'il aurait pu écrire les *Troyennes* avant la date de sa publication, 1751.

imitation du *Philoctète* de Sophocle Chateaubrun relève un défi de taille. En effet, adapter une tragédie grecque, c'est « sentir aussi que nous ne sommes pas à Athènes, mais à Paris, et que s'il faut imiter dans le fond le bon goût des anciens, il faut pourtant se conformer nécessairement et en beaucoup de choses à celui des modernes et des spectateurs pour qui la pièce est faite »²¹⁵. Adapter cette tragédie grecque reviendrait à rendre la souffrance physique de Philoctète compatible avec les bienséances, à étoffer l'intrigue par une histoire d'amour, mais aussi à infuser une idéologie susceptible d'intéresser le public contemporain. À cet égard, Chateaubrun semble faire sienne l'opinion du père Brumoy qui résume ainsi le sujet de la tragédie antique : « Il s'agit donc d'un grand intérêt d'État, quoiqu'en apparence il ne soit question que des armes d'Hercule »²¹⁶.

Contre la tradition, Chateaubrun donne une fille à Philoctète – un personnage féminin susceptible de se retrouver engagé dans une intrigue amoureuse –, empruntant ainsi sans hésiter la voie de la tragédie romanesque et modifiant les relations entre les trois personnages sophocléens.

Examen de la pièce. À la différence de la tragédie de Sophocle, c'est Pirrhus²¹⁷ qui prononce la première réplique de la pièce : il était impatient d'aller à Troie et le voilà obligé de faire un détour par l'île de Lemnos ! Car Ulysse n'avait pas tout dit à Pirrhus ; c'était le moment donc de l'informer du contenu de la vaticination de Calchas après la mort d'Achille :

N'attendez rien des Dieux [...],
 Vous allez tous périr, votre armée est défaite
 Si je ne vois au camp Pirrhus et Philoctète. (Chateaubrun, I, 1)²¹⁸

Selon le jeune guerrier, la volonté des dieux suffisait pour convaincre Philoctète de réintégrer l'armée. Mais Ulysse doit le détromper : le héros brûle « contre les Grecs d'une haine terrible » (Chateaubrun, I, 1). Et Ulysse de raconter au jeune fils d'Achille l'histoire de Philoctète, blessé par le dard envenimé d'un Troyen lors d'une attaque d'Hector, au tout début du siège (Chateaubrun, I, 1). Comme sa blessure ne guérissait pas et qu'en plus il critiquait tout le monde – les chefs qu'« il accabloit de reproches sanglants », les rois qu'il insultait –, Ulysse est chargé par « un ordre secret » de les débarrasser tous de ce râleur.

²¹⁵ *Journal et mémoires de Charles Collé*, t. II, Paris, Firmin Didot, 1868, p. 6.

²¹⁶ P. Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, 1730, p. 239.

²¹⁷ Les noms des personnages sont transcrits tels qu'ils apparaissent dans l'édition de 1756, s'agissant d'un choix de l'auteur.

²¹⁸ Toutes les citations du *Philoctète* de Chateaubrun renvoient à *Philoctète : Tragédie par M. de Chateaubrun de l'Académie Française*, Paris, chez Brunet, 1756.

Pirrhos apprend donc qu'il devra mentir et attirer le héros sur le navire qui fera tout de suite route vers Troie. Il n'est pas d'accord avec ce qu'il appelle la feinte, le déguisement, le travesti, la ruse – révéler son identité, cacher la présence d'Ulysse sur l'île et s'attirer la sympathie de Philoctète en déclarant qu'il rentre à Scyros à cause des décisions des chefs grecs (Chateaubrun, I, 1). Pirrhos trouve la « feinte [...] trop peu digne d'un roi » et propose de révéler à Philoctète la prophétie de Calchas, utilisant la force si le héros hésite encore à l'accompagner à Troie. Mais Ulysse veut que cette confrontation soit évitée pour que les deux héros censés triompher à Troie restent indemnes :

Si l'un de vous, Seigneur, périt dans le combat,
La Grece est sans ressource, & vous perdez l'État. (Chateaubrun, I, 1)

Le mot est lâché, ce qui compte c'est la Grèce, c'est l'État, le « bonheur général », le « bien de la patrie », ce lieu géométrique vers lequel convergent « tant d'intérêts divers qui s'accordent si mal ». Bien que fasciné par ses leçons – Ulysse lui apprend que « trop de candeur nuirait à la cause publique/La probité s'allie avec la politique » –, Pirrhos y voit ce qui est contraire à sa nature (« mon cœur répugne à vos maximes »). Comme il désire acquérir la gloire, il est prêt à affronter Philoctète, décrit par Ulysse comme « ce Guerrier redoutable,/Qui, comme Hercule même, intrépide, indomptable,/Accompagna par-tout les pas de ce Héros,/En partagea sa gloire ainsi que ses travaux » (Chateaubrun, I, 1). Il part à la recherche du héros, en compagnie de Démas, « officier considérable dans l'Armée des Grecs », selon l'auteur²¹⁹. Il découvre la « triste demeure » de Philoctète, qui lui inspire des réflexions sur l'instabilité de la fortune (Chateaubrun, I, 2)²²⁰. L'apparition de Sophie accompagnée de Palmire, sa gouvernante, surprend Pirrhos : il est tellement fasciné par la jeune fille qu'il considère l'île « le séjour des Dieux », alors qu'elle lui apparaissait au début de la pièce comme un « désert épouvantable, isle inculte & sauvage,/Dont tant d'écueils cachés nous fermoient le passage » (Chateaubrun, I, 3).

Pirrhos demande à la jeune fille qui est son père, occasion pour le spectateur de réécouter l'éloge du compagnon d'Hercule, victime d'un complot, le plus tendre des pères. Sophie qui vivait dans « la superbe Méthone », ignorait le sort de son père, mais décide de le rejoindre sur l'île lorsqu'elle découvre la vérité ; le navire qui la conduisait à Lemnos fait naufrage, seules Sophie et sa gouvernante survivent grâce probablement à la protection d'Hercule (Chateaubrun, II, 3). L'arrivée sur l'île des

²¹⁹ Démas assume certaines parties du chœur, avec cette distinction toutefois, il est toujours fidèle à Ulysse. Son nom rappelle le nom de l'ami de Philoctète dans l'*Œdipe* de Voltaire.

²²⁰ Ces réflexions sont inspirées de celles prononcées chez Sophocle par le chœur (*Phil.*, 180–183), ou ailleurs par Philoctète lui-même (*Phil.*, 500–506).

deux femmes ne fait qu'empirer la situation de Philoctète, forcé à pourvoir à leurs besoins aussi (Chateaubrun, II, 3)

À la demande de Pirrhos, Sophie va chercher son père qui se réjouit de voir des étrangers sur l'île; Pirrhos ne lésine pas sur les compliments et salue dans le père de Sophie «Hercule & Philoctète» (Chateaubrun, I, 5). Philoctète n'hésite pas à décrire l'état dans lequel l'avait plongé son abandon à Lemnos, se considérant «un exemple odieux/De la rage des Grecs, & du courroux des Dieux» :

Des monstres à mes cris vinrent de toutes parts;
L'horreur de ces déserts s'offrit à mes regards.
Traînant avec douleur ma fatale blessure,
La terre pour mon lit, mes pleurs pour nourriture;
Sans espoir de secours parmi tant de tourmens,
Je fatiguais les mers de mes mugissements. (Chateaubrun, I, 5)

Il était sur le point de se laisser mourir dans la solitude – «J'allois m'ensevelir dans ma caverne obscure,/Et je la regardois comme un tombeau sacré» – quand l'arrivée de sa fille le tira de cette léthargie, l'amour étant censé le rendre, partiellement du moins, à l'humanité.

Pirrhos glisse son nom dans la conversation, surprenant Philoctète par son identité. Il lui apprend la mort de Patrocle, d'Achille, d'Ajex, mais la haine envers les Atrides et Ulysse est pour Philoctète une émotion plus forte que la douleur provoquée par la disparition de ces camarades. Brusquement, il propose à Pirrhos de les emmener; Pirrhos accepte tout de suite de déplacer tout ce petit monde vers ses terres natales, quand Philoctète est saisi d'une crise. Il implore qu'on le tue, comme chez Sophocle, et désire le destin d'Héraclès: «Qu'un bûcher allumé m'embrase & me consume» (Chateaubrun, I, 5).

Une nouvelle réflexion sur la condition humaine de Pirrhos ouvre le deuxième acte: il est décidé de ne plus mettre en pratique le plan d'Ulysse (Chateaubrun, II, 2), mais ne sait pas comment dire la vérité. Pour lui, le for suprême est Sophie: «De mes déguisements que penseroit Sophie?», s'interroge-t-il (Chateaubrun, II, 3). Il espère pouvoir persuader Philoctète de se rendre à Troie en lui exposant la véritable situation des Grecs: la guerre n'est pas finie et la prophétie de Calchas est formelle, le destin des Grecs «ne dépend que de vous et de moi». Une fois lancé, le rejeton d'Achille trouve des arguments inattendus pour convaincre Philoctète de quitter son île et ne manque pas de lui réciter le code du parfait guerrier (le sort du héros est de mourir sur le champ de bataille «moissonnant des lauriers»). Il lui rappelle qu'il est encore assermenté et donc tenu à rejoindre l'armée. Philoctète lui réplique que ce sont les Grecs qui n'ont pas respecté le serment et en plus il ne veut plus participer à

une « guerre frivole / Trop peu digne du sang des Guerriers qu'elle immole ». Le dialogue a une fin inattendue : il est temps pour les deux héros de mener campagne séparément, de mener leur propre guerre. La scène finit dans l'enthousiasme des deux guerriers : « Marchons contre Ilion sous nos propres drapeaux » (Chateaubrun, II, 3). Notre Philoctète s'est trouvé un nouvel Alcide !

Ulysse et les autres Grecs, cachés derrière un rocher, avaient tout entendu ; tous pensent qu'il y a trahison et sont prêts à poignarder le sein des « perfides ». Démas révèle à Ulysse « un nouvel écueil », Pirrhhus est amoureux de Sophie, ce qui inquiète beaucoup le Laërtiade, convaincu que Sophie usera de ses pleurs pour mener Pirrhhus par le bout du nez (Chateaubrun, II, 5).

Chateaubrun élimine l'épisode du marchand, mais il s'en inspire pour inventer une communication régulière entre le camp grec et Ulysse. Celui-ci reçoit trois messages qui lui imposent d'accélérer ses démarches, lui indiquant la stratégie à suivre selon les ordres des « vingt Rois » (Chateaubrun, III, 1 ; IV, 4 ; V, 2). Le premier message lui ordonne d'amener Philoctète « vivant ou mort au camp » ; s'il résiste, il faut tuer sa fille (Chateaubrun, III, 1). Pyrrhus semble avoir oublié sa mission : Ulysse lui reproche son amour pour Sophie, l'avertissant que l'amour qui « enchaîne le devoir aux pieds d'une maîtresse » est un crime et lui donnant l'exemple de son père qui, amoureux de Déidamie, la quitte pourtant et « d'un pas impatient il courut aux combats ». Il l'accuse d'avoir oublié que « La haine ni l'amour, le sang ni l'amitié, / Ni les cris douloureux de la tendre pitié / Ne doivent l'emporter sur des devoirs suprêmes. » Pour s'assurer la fidélité de Pyrrhus, il lui raconte comment il a porté le corps inanimé d'Achille pour lui épargner « l'affront dont [il] flétrit Hector » et n'hésite pas à lui rapporter les derniers mots d'Achille qui le lui avait confié : « Sers lui de père, ami, qu'il te serve de fils » (Chateaubrun, III, 2).

Avertie des menaces qui planent sur la vie de son père, Sophie demande du temps pour le convaincre de quitter Lemnos, ce qui lui est refusé par Ulysse. La jeune fille se déchaîne au nom de son père :

Nos malheurs vous font-ils oublier qui nous sommes ?
Et n'est-il à vos yeux que le dernier des hommes ?
Hélas ! il fut jadis l'appui des malheureux ;
L'univers respira par ses soins généreux ;
Pour prix de ces bienfaits l'opprobre l'environne.
On avilit en lui-même la majesté du trône.
Manque-t-il à son sort quelque calamité ;
L'insulte, l'abandon, l'exil, la pauvreté ... (Chateaubrun, III, 3)

Par ailleurs, Sophie reproche à Ulysse de faire oublier à Pirrhos l'honneur et la pitié. C'en est trop pour Pirrhos, incapable de faire face à cette double pression : « De quel côté, grands Dieux, doit donc tourner mon âme ? », se demande-t-il.

Sophie revient auprès de son père menacé par les Grecs cachés autour de sa grotte. Celui-ci lui rappelle une fois de plus le destin d'Alcide et lui demande de le tuer avec un poignard qu'il lui avait lui-même donné si les Grecs veulent, malgré lui, le traîner sur leurs nefes :

J'ai vécu comme Hercule, & veux mourir de même ;
Son exemple à mes yeux est une loi suprême.
Ce qu'Hercule exige de son fils,
Pour arracher un père aux douleurs, aux mépris,
Je l'exige de toi. (Chateaubrun, IV, 2)

Sophie refuse le parricide, même si Philoctète lui donne l'exemple du fils d'Alcide qui « ne lui refusa point de si justes transports ». Comme sa fille préfère « sa vie à son honneur », Philoctète décide de tuer les Grecs présents sur l'île avec ses flèches « de carnage & de sang toujours insatiables », à commencer par Pirrhos. C'est à ce moment que Sophie lui fournit une arme inattendue : elle lui apprend que Pirrhos l'aime (Chateaubrun, IV, 2). Prête à tout pour contenter son père, elle demande à Pirrhos d'être l'Alcide de son père, même s'il doit trahir ses serments envers la Grèce. Horrifié par l'image de Sophie poignardant son père pour le soustraire à la honte d'être capturé, Pirrhos jure de les débarrasser des soldats qui les encerclent (Chateaubrun, IV, 3).

Mais il ne connaît pas les dernières nouvelles en provenance de Troie : un nouveau message indique une offensive des Troyens, sûrs de leur victoire en l'absence de Pirrhos et de Philoctète, car les ennemis connaissent eux aussi les prophéties de Calchas. Ils ont même profané la tombe d'Achille, explique Ulysse, et « Les restes de son corps, ces restes précieux [...] / Des chiens & des vautours sont devenus la proie » (Chateaubrun, IV, 4). Le fils d'Achille veut se rendre immédiatement à Troie venger ce sacrilège, mais Ulysse lui rappelle que les Dieux exigent la présence de Philoctète aussi. Il veut envoyer son groupe expéditionnaire capturer le rebelle, mais Pirrhos le prévient que le héros est « armé des traits du désespoir » et décidé de mourir avant d'être capturé.

Le dernier message leur commande de tuer Philoctète et Sophie. C'est une décision correcte, pense Ulysse, qui supposait que de toute façon Philoctète avait décidé de mourir à Lemnos pour empêcher les Grecs de conquérir Troie (Chateaubrun, V, 2). Ulysse décide de se montrer, quitte à être blessé ou tué par Philoctète (Chateaubrun, V, 2). Dès qu'il voit Ulysse, Philoctète demande ses armes à sa fille, mais

son ennemi dépose à ses pieds son épée. Philoctète veut s'en saisir, empêché par Pirrhus qui lui reproche de vouloir attaquer «un Guerrier [...] soumis & désarmé». Un dialogue entre Philoctète et Ulysse a enfin lieu : Ulysse accepte d'être sacrifié tant que Philoctète se rappelle qu'il a une patrie ; Philoctète refuse d'y penser, car « depuis neuf ans entiers » sa patrie n'a pas entendu ses cris. Ulysse lui demande de pardonner, alors que Pirrhus manifeste sa colère devant la haine et la mauvaise foi de Philoctète²²¹. Il renonce même à son amour pour Sophie car « au salut public je dois mes premiers vœux » (Chateaubrun, V, 3).

Ulysse évoque finalement l'exemple d'Alcide : Hercule avait reconnu « les Dieux dans la voix d'Euristée », c'est pourquoi il lui avait obéi ; Philoctète doit faire de même, se soumettre aux ordres des Atrides dès lors que les dieux le commandent. Il va plus loin et fait le portrait de celui qui conspire contre son pays – « rebut de l'univers, à soi-même odieux », qui vit « errant, sans loix, sans amis & sans Dieux » et dont le destin posthume est encore plus terrible :

Le tombeau lui refuse un asile paisible,
Et la terre abandonne aux monstres dévorans
De son corps déchiré les restes expirans.
Ses mânes agités d'une éternelle rage,
En vain parmi les morts se cherchent un passage ;
L'enfer même, l'enfer se rend sourd à ses cris.
Si vous l'osez, cruel, vengez-vous à ce prix. (Chateaubrun, V, 3)

Terrifiée, Sophie supplie son père d'éviter une telle fin. Philoctète est sur le point de se laisser fléchir, mais se ressaisit à la dernière minute. Ulysse demande aux Grecs de partir et de le laisser sur l'île avec Philoctète. Même s'il demande qu'un mur d'airain le sépare d'un tel voisin, Philoctète est déjà touché par le discours de son ennemi et son courroux est en train de se dissiper. Il confie sa fille à Pirrhus et accepte, également au nom de sa fille, d'aller à Troie :

Le Ciel m'ouvre les yeux sur la vertu d'Ulysse,
Et semble m'annoncer la fin de mon supplice.
En marchant sur ses pas au rivage Troyen,
Nous suivrons le grand homme & le vrai citoyen. (Chateaubrun, V, 3)

La fin est plus invraisemblable qu'un *deus ex machina* ; il est évident qu'Hercule apothéosé n'avait plus rien à faire ici, car, comme le remarque Fréron, « c'est Ulysse seul qui remporte la victoire ; c'est lui qui persuade Philoctète, dont le cœur s'amol-

²²¹ Chez Sophocle, Philoctète maudit aussi Néoptolème – Sophocle, *Phil.*, 1285–1286.

lit par degrés; il ne peut résister enfin aux traits de force, de lumière, et d'humanité, dont il est accablé par le roi d'Ithaque»²²². Si Fréron exalte cet Ulysse plein de générosité, inspiré largement de celui de *Télémaque* de Fénelon, le marquis d'Argenson croit qu'«il ressemble entièrement à un vieux renard de jésuite: il a à persuader une chose fort difficile, et il y réussit, non par les seules raisons et argumentations, mais par des manœuvres et un art plus diabolique qu'angélique»²²³.

Du Philoctète de Sophocle au Philoctète de Chateaubrun. Hardi, le mot utilisé dans la *Correspondance littéraire* convient parfaitement au coup d'essai de Chateaubrun – et dire qu'on aurait pu ne pas voir sa pièce sur scène. C'est du moins ce que les contemporains rapportaient:

M. de Chateaubrun, auteur des *Troyennes*, tragédie qui fut représentée l'hiver dernier, avec beaucoup de succès, vient de lire aux comédiens *Philoctète*, autre tragédie nouvelle qui n'a été reçue qu'à la charge de beaucoup de corrections, et qui aurait été refusée, si l'on n'avait voulu sauver cette humiliation à l'auteur qui mérite des égards.²²⁴

Même corrigée, la pièce reste «mauvaise, ridicule et plate»²²⁵ et son style «miserable»²²⁶. Pourtant il a fallu du courage pour réécrire une pièce dont un des thèmes est la souffrance, du courage aussi pour s'en tenir à l'action simple du *Philoctète* de Sophocle. Le spectateur craignait qu'un tel sujet ne dérogeât à la bienséance, mais Chateaubrun a su ménager sa sensibilité: «Je mourais de peur, me disait ce soir une femme de beaucoup d'esprit, que la maladie de Philoctète ne fût indécente, mais l'auteur s'en est très bien tiré.» (*Correspondance littéraire*, le 1^{er} mars 1755) Car Chateaubrun avait choisi d'escamoter tout simplement la souffrance physique du personnage antique et de faire «du Grec véhément, colère, vindicatif, implacable,

²²² Fréron, «Lettre IV, Philoctète», in Élie Catherine Fréron, *L'année littéraire*, t. 5, année 1755, Amsterdam, chez Michel Lambert, p. 83.

²²³ *Journal et mémoires du marquis d'Argenson*, édition d'E. J. B. Rathery, t. VIII, Paris, Renouard, 1866, p. 449. Chateaubrun avait été le secrétaire du marquis.

²²⁴ Pierre Rousseau, Jochen Schlobach, *Correspondance littéraire de Mannheim, 1754–1756*, t. 2, n° 2, Champion, 1992, p. 175. Ces égards, il les doit à la protection du duc d'Orléans, qui l'a soutenu aussi pour son élection à l'Académie à la place de Montesquieu – idem, p. 352. Chateaubrun avait été sous-précepteur de Louis-Philippe I^{er} d'Orléans, auquel il dédie son *Philoctète*, et maître d'hôtel ordinaire à la maison de Louis, duc d'Orléans – D. Donnet, «Sophocle, Chateaubrun et l'association Riccoboni-Favart: le *Philoctète* dans une trajectoire de réécritures», in *Les Lettres romanes*, t. 58, n°s 3–4, 2004, pp. 306–307.

²²⁵ *Correspondance littéraire*, le 1^{er} mars 1755.

²²⁶ *Journal et mémoires de Charles Collé*, éd. cit., p. 8. L'auteur avoue: «J'avais pensé que *Philoctète* tomberoit, lorsque je la lus, avant sa représentation» – idem, p. 43.

un bavard français ». Il n'avait pas envisagé d' « attacher durant cinq actes [ses] spectateurs par une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l'élégance de l'expression » (Racine, préface de *Bérénice*), mais d'en mettre plein la vue, ajoutant une intrigue amoureuse à l'intrigue antique, convertissant de la sorte la tragédie en un drame romanesque implexe.

Donner une adaptation du *Philoctète* de Sophocle ne semble pas avoir été l'intention première de Chateaubrun. On peut supposer qu'il y arrive guidé par son intérêt pour la guerre de Troie plus que par son désir d'en donner une adaptation ou par son intérêt pour la tragédie antique²²⁷, guidé aussi par ses auteurs favoris, Fénelon, Corneille, Voltaire. En effet, Sophie parle comme les héroïnes de Corneille, son père hérite quelque chose de la fanfaronnade du *Philoctète* de Voltaire, alors que les relations entre les trois hommes sont influencées par le roman de Fénelon dans lequel Ulysse tenait le beau rôle. Car au XVIII^e siècle Ulysse n'était pas nécessairement un personnage positif. Caractérisé « par une prudence peu accoutumée », selon Louis Riccoboni, Ulysse, « malgré sa dissimulation, n'était pas moins féroce que tous les autres Grecs; ce qui est prouvé par le sacrifice d'Iphigénie, dont ses conseils furent la principale cause, & par le vol des flèches d'Hercule qu'il étoit résolu de faire à Philoctète, si Pyrrhus ne l'en eût empêché »²²⁸. Par contre, chez Fénelon *Philoctète* affirme l'autorité morale d'Ulysse fondée sur l'intrépidité et la patience (*Télémaque*, XII). Chateaubrun va encore plus loin dans cette voie, inversant les rapports entre les trois personnages, si bien qu'Ulysse avertit Pirrhus: « Philoctète en effet cherchoit à vous tromper » (Chateaubrun, IV, 4).

Le *Philoctète* de Chateaubrun fait savoir à plusieurs reprises qu'il veut vivre sa vie et même organiser sa mort d'après le modèle d'Hercule, transformant son existence en une véritable *imitatio Herculis*. Il ne réussit pas à dépasser cette expérience de sa jeunesse, et, bien que Pirrhus soit beaucoup plus jeune que lui, il veut en faire son nouvel Alcide, incapable d'assumer seul sa destinée, comme un vulgaire écuyer à la recherche d'un maître. Il ressemble en cela au *Philoctète* de Fénelon, admirateur du jeune *Télémaque*, qu'il considère un héros encore plus grand qu'Achille.

Quant à inventer une fille à *Philoctète*, c'est un truc que Chateaubrun utilisait à bon escient. Selon Spire Pitou, notre auteur s'en était déjà servi dans *Ajax*, pre-

²²⁷ Quatre des six tragédies de Chateaubrun, *Ajax*, *Les Troyennes*, 1751, *Philoctète*, 1755, et *Astyanax*, 1756, sont rattachées à la guerre de Troie. Calchas et Pyrrhus sont mentionnés par Chateaubrun dans ses *Troyennes*, *Philoctète* et *Ajax*. Selon Daniel Donnet, la tragédie *Ajax* fait la transition entre la tragédie *Mahomet II* jouée en 1714, publiée à Paris en 1715 et à Utrecht en 1734, et les tragédies à l'antique de la seconde période. Le manuscrit d'*Ajax* a été publié par Spire Pitou dans *The text and sources of Chateaubrun's lost « Ajax »*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1969.

²²⁸ « Réponse à la lettre de M. [J.-B.] Rousseau », in Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine*, t. 2, 1731, p. XLV.

nant exemple sur les pièces de jeunesse de Corneille : là, Chateaubrun donnait une fille à Ulysse, aimée d'Aj²²⁹. Chateaubrun tente de nouveau le coup dans *Philoctète* et le public semble apprécier, sauf « quelques zélés, quelques idolâtres de l'antiquité [qui] ont trouvé mauvais qu'il ait introduit une femme dans cette pièce »²³⁰, dont Lessing. Le Philoctète de Chateaubrun n'est plus rongé par la solitude pendant dix ans, ne passe pas tout son temps à condamner l'humanité indifférente, dès lors que cette fille, avec sa gouvernante, est venue « partager l'horreur de [sa] disgrâce » (Chateaubrun, I, 5).

La présence de Sophie modifie profondément la pièce, notamment la relation entre Philoctète et Néoptolème. Sophie ne joue pas seulement de ses beaux yeux, pour reprendre l'expression de Lessing, elle est impliquée activement dans la stratégie de son père qui n'hésite pas à la sacrifier pour réaliser ses desseins. Personnage vil, prêt à voir tous les Grecs morts pour se sentir vengé, incapable de comprendre les impératifs politiques, mauvais père, ce Philoctète est encore plus déplorable que celui décrit par Fénelon.

Par ailleurs, le *Philoctète* de Chateaubrun semble naître d'une confusion entre la tradition épique et la tradition dramatique : dans la tradition épique la patrie de Philoctète est Méthone, dans la tradition dramatique, Malis (Sophie dit avoir vécu à Méthone – Chateaubrun, II, 3) ; dans la tradition épique Calchas, mentionné trois fois dans la pièce de Chateaubrun, vaticine sur le rôle de Philoctète dans la prise de Troie²³¹, alors que chez Sophocle le devin invoqué est Hélénos. L'image terrifiante d'un Philoctète retiré dans son antre, comme une bête traquée, pourrait être inspirée de Quintus, qui avait fait un portrait saisissant de l'archer au moment où Diomède et Ulysse le découvrent dans sa grotte²³². Le scénario envisagé par Ulysse dans la pièce de Chateaubrun ressemble beaucoup à la succession d'événements du livre IX de Quintus : même s'il est prêt à les tuer au moment où il les voit, « Philoctète se laisse aisément convaincre de renoncer à son âpre colère » (Quintus, IX, 424–425) et accepte de se laisser conduire à Troie, où l'armée en son entier et Agamemnon en qualité de commandant ne lésinent pas sur les éloges et les présents pour l'ama-
douer. Ulysse conseillant le pardon rappelle l'attitude de l'Agamemnon de Quintus :

²²⁹ Spire Pitou, *The text and sources of Chateaubrun's lost « Ajax »*, p. 8.

²³⁰ *Journal et mémoires de Charles Collé*, éd. cit., pp. 5–6. Par ailleurs, selon le même auteur, sans l'intrigue amoureuse Chateaubrun n'avait pas de quoi nourrir les cinq actes de la pièce. V. aussi D. Donnet, *op. cit.*, pp. 327, 329 et respectivement 332.

²³¹ Apollodore, *Epitomé*, V, 8 ; Quintus de Smyrne, IX, 325–329. Quintus de Smyrne n'était pas à proprement parler un auteur très fréquenté au XVIII^e siècle. On peut pourtant noter la parution en 1734 d'une nouvelle édition de son œuvre, l'édition de Cornelius de Pauw, une critique à cette édition paraissant dans le *Journal des sçavants* d'avril 1736, p. 550.

²³² Quintus de Smyrne, IX, 364–372, dans *La Suite d'Homère*, t. II, Paris, Les Belles Lettres, 1963, p. 194.

Un simple repentir qu'anime la prière
 Fait oublier l'outrage, & fléchit la colère ;
 Il assure au coupable un pardon généreux.
 En pardonnant, Seigneur, on est semblable aux Dieux. (Chateaubrun, V, 3)

Enfin, Chateaubrun utilise le nom Pyrrhus. On retrouve certaines de ces singularités chez José Arnal et La Harpe. Ainsi, dans l'adaptation espagnole le fils d'Achille est appelé couramment Neoptôlemo, mais Ulysses, Egistho et le personnage lui-même utilisent aussi son autre nom, Pyrrho (*El Philoct.*, p. 2, 3, 5 ; p. 23 ; p. 30) et dans la liste des personnages il est précisé : « Neoptôlemo, ò Pyrrho, hijo de Achilles ». Quant à La Harpe, il utilise toujours le nom Pyrrhus : « Pyrrhus ou Néoptolème, est le même personnage sous différents noms », dira-t-il dans la préface. Quant au nom du devin, le père Arnal mentionne les deux, Calchas ayant transmis l'ordre de Jupiter d'abandonner Philoctète à Lemnos et Hélénos l'ordre que Philoctète se rende à Troie (*El Philoct.*, p. 27). Une autre anomalie par rapport au texte sophocléen est la présence menaçante d'animaux sauvages sur l'île et même dans la grotte. Dans son *Philoctète* Chateaubrun les désignent par le mot *monstre* qui signifie « animal sauvage », « bête farouche », « prédateur » : Philoctète parle « des monstres [qui à ses] cris vinrent de toutes parts », pour conclure que sur l'île il sut « apprivoiser jusqu'aux monstres avides » (Chateaubrun, I, 5)²³³. Sophie assume à son tour l'image d'une île grouillant de monstres :

Les monstres odieux qu'enferme ce désert [Lemnos],
 Sans trouble, sans effroi, s'y trouvent à couvert [...] (Chateaubrun, III, 3)

Le premier exemple semble inspiré des lamentations du chœur déplorant la solitude de Philoctète, « n'ayant pour compagnons que des bêtes à peau tachetée ou bien vêtues de fourrures » (*Phil.*, 184), alors que le passage assumé par Sophie pourrait renvoyer à la lamentation de Philoctète qui, ayant été dépossédé de ses flèches, fait savoir aux « rapaces ailés, fauves à l'œil ardent, maîtres de ces montagnes » qu'ils peuvent dorénavant approcher sans peur son antre (*Phil.*, 1147). Même le passage dans lequel Ulysse décrit les tourments réservés à celui qui trahit sa patrie (« Et la terre abandonne aux monstres dévorans/De son corps déchiré les restes expirans. » – Chateaubrun, V, 3) pourrait être l'écho d'une phrase que lance Philoctète aux mêmes rapaces ailés et aux fauves lorsqu'il comprend qu'il est condamné à mou-

²³³ La présence des monstres et leur apprivoisement suscite la veine comique du parodiste de Chateaubrun : « LA RANCUNE : De mes rugissemens ces rochers retentissent, / Des monstres à mes cris venant de toutes parts. RODOMONT : Quoi ? Pour vous dévorer ? LA RANCUNE : Non, ils sont pleins d'égards ; / Je les vois s'adoucir, touchés de ma misere. » – Riccoboni, *La Rancune*, p. 12.

rir d'inanition dans sa grotte: «Allez! tout à loisir, satisfaites vos becs de mes chairs décomposées» (*Phil.*, 1156–1157)²³⁴.

La Harpe utilise lui aussi le mot *monstres* au sens de «bêtes sauvages» dans sa traduction: «Vous, mes seuls compagnons, ô vous, monstres sauvages,/ Car je n'ai plus que vous à qui ma voix, hélas!/Puisse adresser des cris [...]» (La Harpe, II, 2, correspondant à *Phil.*, 937), correspondant à *Phil.*, 937. L'auteur de l'adaptation espagnole n'utilise pas le terme *monstre*, mais il emploie six fois *fieras*, seules trois de ces mentions ayant leur correspondant dans le texte de Sophocle. Comme dans le texte de Chateaubrun, l'île grouille de bêtes féroces, selon les propos de Philoctète et d'Ulysse:

Llevame à Scyro, quitame à las fieras
De esta Isla inhabitable. (*El Philoct.*, p. 15)

[...] un desdichado como Yo, que en Lemnos
Vive à merced de el frio, y de las fieras (*El Philoct.*, p. 26)

Te hallas màs bien entre las fieras
Gimiendo sin cessar sobre esta arena
Solo y enfermo? (*El Philoct.*, p. 27)

Certaines particularités relevées chez des auteurs d'adaptations sophocléennes de la seconde moitié du XVIII^e siècle sans rapport direct les uns avec les autres pourraient provenir de ce que Francis Vian appelait «une même diffuse formation scolaire»: la source pourrait être une des versions latines de la tragédie grecque utilisée en classe et les connaissances fournies lors des *praelectiones*, contenant de nombreuses réminiscences mythologiques et littéraires (Hercule s'enorgueillissant d'avoir chassé les tyrans, les monstres et autres bêtes dangereuses²³⁵). Comme preuve le résumé de *Philoctète* que fournit le père Thomassin cité ci-dessus qui contient un certain nombre d'altérations du texte de Sophocle²³⁶.

Altérations de l'histoire de Philoctète. À la différence du Philoctète de Sophocle, le Philoctète de Chateaubrun a déjà combattu à Troie. C'est là qu'il a été blessé d'un dard envenimé lancé par un Troyen. Les effets de cette blessure inguérissable («L'art

²³⁴ Pas de monstres dans la traduction de Brumoy chez lequel apparaissent *bêtes féroces*, *Phil.*, 165; *bêtes farouches*, *Phil.*, 184 et 937; *bêtes*, *Phil.*, 955; *hôtes sauvages*, *Phil.*, 1147.

²³⁵ Chez Sénèque, Hercule mentionne les bêtes sauvages, *fieras*, dont il a purgé la terre: «l'univers est épuisé de monstres» – *Hercule sur Œta*, 30–34; 52–84.

²³⁶ V. supra *Analyses à rebours*, p. 72.

épuisa sur lui ses recours impuissants» – Chateaubrun, I, 1) sont minutieusement décrits par Ulysse :

Par d'horribles douleurs le poison se déclare :
Mais son ardeur s'éteint dans un profond sommeil,
Et jamais la douleur ne succède au réveil :
A peine ce Guerrier revoit il la lumiere,
Qu'il retrouve sa voix & sa force premiere
Jusqu'à d'autres accès sans cesse renaissans. (Chateaubrun, I, 1)

Cette souffrance sans cesse renouvelée modifie son comportement et même son caractère :

Philoctète en devint impatient, farouche
Les murmures et les cris sortirent de sa bouche ;
Il accabloit les Chefs de reproches sanglans,
Il trouvoit leur courage & leurs travaux trop lents ;
Nos conseils les plus sûrs lui paroissoient timides,
Ses reproches sur-tout tomboient sur les Atrides. (Chateaubrun, I, 1)

Ce qui rend Philoctète infréquentable, ce n'est pas l'odeur de sa plaie ou ses cris de douleur, c'est son caractère intraitable, c'est la sincérité de ses constats, qui irritent les chefs de l'armée. Son abandon à Lemnos est encore plus brutal que dans la tradition antique et réalisé selon un plan médité d'avance et qui n'engage pas toute l'armée :

Tant de Rois insultés ne purent l'endurer ;
J'eus un ordre secret de les en délivrer.
D'un dépit simulé colorant ma retraite,
Sur mes pas aisément j'engageai Philoctète.
On l'amène à Lemnos, on trompe son sommeil,
Et nous le laissons seul en proie à son réveil. (Chateaubrun, I, 1)

On lui laisse son arc et ses flèches, des objets qui sont mentionnés à plusieurs reprises dans la pièce, mais qui fonctionnent uniquement comme des signes de reconnaissance du personnage. D'ailleurs, c'est le guerrier qu'il faut ramener à Troie et non ses armes. L'interprétation évhémériste a porté ses fruits, mais les valeurs symboliques païennes survivent, comme ces flèches que l'on continue d'exhiber, évoquées sans que l'on s'en serve jusqu'au moment où Philoctète décide de les utiliser pour tuer tous les Grecs venus sur l'île :

Le temps fuit, hâtons-nous, avant que le venin
Assoupisse ma haine & désarme ma main :
Hâtons-nous de lancer ces flèches redoutables,
De carnage & de sang toujours insatiables,
Qui portent aux mortels d'inévitables coups. (Chateaubrun, IV, 2)

Fréron, gêné de l'inutilité de ces flèches, suggère à l'auteur de les destiner à quelque usage : inventer un combat entre Philoctète appuyé par Pirrhus, ayant pour résultat la mort des combattants grecs et la prise d'Ulysse, par exemple²³⁷.

Bien que la grotte soit placée au centre de la scène – Chateaubrun avait demandé qu'il y ait une grotte fonctionnelle pour sa tragédie, non une peinture 'plate' en trompe-l'œil²³⁸ –, elle n'a pas la même importance que chez Sophocle. Ulysse ne sait pas où est installé Philoctète car il l'avait abandonné là où il s'était endormi. On ne retrouvera donc pas chez Chateaubrun des détails sur la grotte et son emplacement, comme chez Sophocle (*Phil.*, 15–21). Pirrhus la découvre par hasard, grâce à « des vestiges humains » qu'il remarque, un sentier qui va en direction d'un « antre affreux » (Sophie utilise le même syntagme – Chateaubrun, III, 3). Il veut y entrer avec Démas, mais n'ose plus avancer après avoir vu « cet horrible tableau de la misère humaine » :

Quelques vases grossiers que le besoin construit,
Des feuilles, des lambeaux qui lui servent de lit. (Chateaubrun, I, 2)

C'est finalement Sophie qui la désigne explicitement comme l'habitation de son père et qui en fait la description :

C'est le séjour, Seigneur, de mon malheureux père.
Le soleil à regret y répand la lumière ;
Les flancs de ce rocher nous offrent le couvert,
Et nous habitons seuls cet horrible désert. (Chateaubrun, I, 3)

La grotte a une fonction dramatique au moins à deux moments : Sophie et Palmire ont l'intention de s'y réfugier lorsqu'elles aperçoivent les deux étrangers, Philoctète s'y retire pour que Sophie puisse séduire Pirrhus.

Je vois Pirrhus, je vais rentrer dans notre asile ;
Toi, prends soin d'éprouver le cœur du fils d'Achille. (Chateaubrun, IV, 2)

²³⁷ Élie Catherine Fréron, *op. cit.*, p. 84.

²³⁸ Renaud Bret-Vitoz, *L'espace et la scène : dramaturgie de la tragédie française, 1691–1759*, Oxford, Voltaire Foundation, 2008, p. 56.

On ne comprend pas très bien si Philoctète vit dans la grotte avec sa fille et sa gouvernante, personnage accessoire, inventé juste pour observer la bienséance. C'est également la bienséance qui interdisait probablement qu'on lève le voile sur ces problèmes de cohabitation. Pourtant la grotte est la plupart du temps évoquée comme le refuge du seul Philoctète, son dernier retranchement, dans laquelle il se tapit confiné avec les monstres (Chateaubrun, III, 3), une retraite sombre (Chateaubrun, II, 1), le tombeau qui cèle son destin de héros oublié (Sophie: « Il va s'ensevelir dans sa sombre retraite » – Chateaubrun, II, 3).

Fortune du Philoctète de Chateaubrun. La pièce de Chateaubrun n'aurait été jouée qu'en 1755²³⁹, mais les sept éditions du texte²⁴⁰ et les deux traductions témoignent d'un intérêt des éditeurs même après la mort de l'auteur²⁴¹. L'accueil de ce premier *Philoctète* imité d'après Sophocle a été mitigé, comme le laisse entendre cette lettre de Claude-Etienne Darget (1712–1778) qui en parle à Frédéric II:

Les comédiens français représentent avec succès la tragédie de *Philoctète* de M. de Château-Brun [...] Les caractères d'Ulysse et de Philoctète y sont heureusement rendus d'après *Homère*; cet ouvrage est semé de vers bien faits et de maximes admirables. Un financier dit l'autre jour à propos de cette pièce: Cela est assez beau, mais j'aime encore mieux le *Sophocle* d'Euripide. Les plaisans disent que ce sont les quatrains de *Pibrac* mis en action.²⁴²

²³⁹ Le *Philoctète* de Chateaubrun a été représenté au Théâtre de la rue des Fossés Saint-Germain le 1^{er} mars 1755: « [la tragédie] eut sept représentations, et ne fut interrompue qu'à la clôture [...] Elle eut dans sa nouveauté, & à sa reprise, douze représentations. » – Charles de Fieux de Mouhy, *Abrégé de l'histoire du théâtre françois, depuis son origine jusqu'au premier juin de l'année 1780*, t. I, 1780, pp. 373–374.

²⁴⁰ D'autres éditions après celle de 1756, *Philoctète, tragédie par M. de Chateaubrun*, Vienne en Autriche, dans l'Imprimerie J. L. N. de Ghelen, 1758; *Œuvres de M. de Chateaubrun*, La Haye, chez Pierre Gosse Junior, 1761 (*Philoctète* est la première pièce, pp. 2–79); *Philoctète, tragédie par M. de Chateaubrun*. Nouvelle édition, Paris, par la Compagnie des Libraires, 1769; *Philoctète, tragédie par M. de Chateaubrun*, Nouvelle édition, Paris, par la Compagnie des libraires, 1770; *Philoctète, tragédie, en cinq actes et en vers par M. de Chateaubrun*, Paris, Ruault, 1777; *Philoctète, tragédie*, t. 33 de la *Bibliothèque des théâtres*, 1784. Dans les éditions de 1830 et 1833 des *Œuvres choisies de Chateaubrun et de Guymond de la Touche*, parues chez Didot, seule la tragédie *Les Troyennes* est reprise.

²⁴¹ Parmi les « décors existants, à réparer ou à agrandir » au moment de l'installation de l'Opéra au Boulevard Saint-Martin en 1780 se retrouvent aussi ceux du *Philoctète* de Chateaubrun – Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 486.

²⁴² Lettre du 12 mars 1755; Darget n'a pas vu la pièce, empêché par une attaque de goutte.

Dans une lettre adressée à son ami Garrick, Claude-Pierre Patu déplore, comme le chroniqueur de la *Correspondance littéraire*, le succès d'une pièce médiocre, s'exclamant: «On est contraint de se contenter de peu.»²⁴³ J.-J. Garnier essaie d'expliquer, par l'examen de «trois des meilleures Pièces de Sophocle, *Électre*, *Œdipe* & *Philoctète*», pourquoi une tragédie grecque subit tant d'altérations quand elle est adaptée par un auteur français, comme il est arrivé dans le cas de «trois des plus beaux génies de la Nation», à savoir Crébillon, Voltaire et Chateaubrun. Dans le cas de Chateaubrun, il invoque d'abord les différences entre le public du XVIII^e siècle et le public de la Grèce antique: les Athéniens «vouloient être fortement émus, au lieu que notre dissipation nous rend naturellement ennemis de toute contention»²⁴⁴. Selon lui, la pitié est la passion dominante dans le *Philoctète* de Sophocle, ce qui crée une émotion trop forte pour le public français; alors, l'auteur doit «diminuer ses malheurs», le rendre moins pitoyable, ce qu'il fera en renonçant à la solitude de Philoctète. Toute la pièce s'en ressent, à commencer par le protagoniste lui-même:

Philoctete n'est donc plus un malheureux séduit par les apparences de la bonne-foi, dépouillé par un parjure de son unique ressource [l'arc], livré sans défense à son plus mortel ennemi, indignement lié, & abandonné à l'avidité des bêtes féroces ou aux horreurs de la faim. C'est un Prince qu'on s'efforce d'adoucir, qui voit ses ennemis humiliés, & qui goûte les douceurs de la vengeance.²⁴⁵

Mais pour Lessing la tragédie de Chateaubrun concentre toutes les faiblesses détestables du théâtre français. Lessing ne pardonne pas à Chateaubrun d'avoir donné de la société à Philoctète et surtout d'avoir omis «cet heureux incident de l'arc enlevé» pour «faire jouer de beaux yeux à la place»:

Le Grec nous torture avec cette horrible inquiétude de savoir si le pauvre Philoctète va rester sans son arc sur l'île déserte et y périr misérablement. Le Français sait un chemin bien plus sûr pour arriver à notre cœur; il nous fait craindre que le fils d'Achille ne soit obligé de s'en aller sans sa princesse. Les critiques parisiens appelèrent cela triompher des anciens, et l'un d'eux proposa de nommer la pièce de Chateaubrun la *Difficulté vaincue*.²⁴⁶

²⁴³ Lettre du 6 mai 1755 – *The private correspondence of David Garrick*, t. 2, London, Henry Colburn and Richard Bentley, 1832, p. 388.

²⁴⁴ Jean-Jacques Garnier, *Le Bâtard légitimé, ou le Triomphe du comique larmoyant, avec un examen du Fils naturel*, Amsterdam, 1757, p. 46.

²⁴⁵ Idem, pp. 60–61.

²⁴⁶ Lessing, *Laocoon ou des Limites de la peinture et de la poésie*, traduction française par A. Courtin, Paris, Hachette, 1887, pp. 36–37.

La pièce est mentionnée par Juan Andrés (1740–1817) dans son histoire de la littérature, qui la considère inférieure à la tragédie grecque, le seul mérite de l’auteur étant d’avoir éliminé Héraclès, l’éloquence d’Ulysse étant suffisante pour déterminer Philoctète à se rendre à Troie²⁴⁷. Par contre, Jacobus Stamhorst, qui avait déjà traduit l’*Horace* de Corneille en 1753, apprécie l’originalité de l’ouvrage et décide de le traduire dans sa langue en 1758²⁴⁸. Dans sa préface le traducteur exprimait son admiration pour la pièce qu’il jugeait digne d’être représentée sur une scène néerlandaise. Il attirait l’attention sur les libertés qu’avait prises Chateaubrun avec le texte de Sophocle et change le nom de la fille de Philoctète pour le rendre plus compatible avec le goût de l’époque: Sophie devient ainsi Cephize.

La pièce est traduite en italien en 1765 par Filippo Venuti²⁴⁹, un jésuite ayant vécu en France²⁵⁰, dans le cadre d’une initiative culturelle de l’Académie Étrusque de Cortone.

Il semble que le *Philoctète* de Chateaubrun perd de son éclat après la traduction du texte de Sophocle par La Harpe qui entre dans le répertoire des théâtres. Mais il a lancé la mode des filles de Philoctète, contribuant de manière générale à une meilleure connaissance du mythe de Philoctète et, partant, à la mode de la représentation du personnage par les peintres et les sculpteurs.

ANTOINE-FRANÇOIS RICCOBONI, *LA RANCUNE*, PARODIE, 1755. L’effet immédiat de la tragédie de Chateaubrun est de stimuler l’imagination parodique de Riccoboni, qui devient de la sorte l’auteur de la première parodie de la séquence lemnienne du mythe de Philoctète: quelques semaines après la première du *Philoctète* de Chateaubrun est représentée au Théâtre de l’Hôtel de Bourgogne *La Rancune*. La pièce

²⁴⁷ « Il Chateaubrun ha voluto dare al teatro francese un Filottete, nel quale prudentemente fa nascere la risoluzione di questo eroe di partire per la guerra come un effetto dell’eloquenza di Ulisse; ma in tutto il resto della tragedia è talmente inferiore al suo esemplare » – Giovanni Andres, *Dell’origine, progresse, e stato attuale d’ogni letteratura*, vol. II, Parma, 1785, p. 227.

²⁴⁸ *Philoctetes, Treurspel door Jacobus Stamhorst*. Gevolgd naar het Fransche van den heere de Chateaubrun, lid der Fransche Academie, Amsterdam, Izaak Duim, 1758. Dans la préface de la version en néerlandais de *Philoctète* de La Harpe le traducteur, A. L. Barbaz, donne un résumé de la pièce de Chateaubrun, évoquant l’existence de la fille du héros et la modification du comportement de Philoctète et de Pyrrhus amoureux de sa fille – *Philoctetes op het eiland Lemnos*, door A. L. Barbaz Naar, Amsteldam, by Pieter Johannes Uylenbroek, 1793, p. IV.

²⁴⁹ *Filottete*, tragedia del Signore Di Chateaubrun dell’Accademia Francese. Tradotto in Italiano da M. F. [ilippo] V. [enuti], A. [ccademico] E. [trusco]; il s’agit du tome XI de la collection *Biblioteca teatrale italiana* [...] per servire di tratatto completo di drammaturgia, Lucca, 1765, pp. 187–253, sous la direction d’Ottaviano Diodati.

²⁵⁰ Filippo Venuti, 1709–1769, avait vécu en France de 1738 à 1753 et avait été chargé par Montesquieu de traduire son *Temple de Gnide*. Il avait traduit aussi le poème de Louis Racine, *La Religion*, 1742.

est publiée la même année, sans nom d'auteur, ce qui a favorisé la polémique, l'ouvrage étant attribué tour à tour à Antoine-François Riccoboni²⁵¹, à Voisenon²⁵², à un officier de marine²⁵³ ou à Sticotti²⁵⁴.

La paternité de la pièce ne fait plus de doute aujourd'hui²⁵⁵; reste à éclaircir le problème de la paternité du manuscrit du Fonds Georges Douay signalé par Madeleine Horn-Monval, analysé et publié par Daniel Donnet. Le manuscrit aurait été remanié par Riccoboni et Charles-Simon Favart (1710–1792), célèbre auteur de comédies, opéras comiques et parodies, ancien directeur du Théâtre de la Monnaie à Bruxelles²⁵⁶. Il était rentré en France en 1750 et composait pour le Théâtre-Italien, en collaboration parfois avec d'autres auteurs ou sa femme. C'est d'ailleurs sa femme qui jouera le rôle de Julie dans la parodie.

La scène est à Lyon (rapprochement phonétique avec Ilion) : « Le Théâtre représente une Isle du Rhône inhabitée, où l'on voit plusieurs rochers et un antre profond » (Riccoboni, p. 3)²⁵⁷. L'intrigue originale est convertie pour correspondre à une guerre des théâtres²⁵⁸ : le conflit est provoqué par une comédienne, la femme de l'entrepreneur de la Troupe du Mans, qui « tenoit l'emploi des Reines », et qui, pour l'amour d'un chateur de l'Opéra de Lyon, quitte son mari, Cornillas (double allusion à Ménélas), provoquant la faillite de la troupe (Riccoboni, p. 4).

²⁵¹ « RANCUNE, (1a) Parodie de la Tragédie de Philoctète, par Riccobony, aux Italiens, 1755. » – Joseph de Laporte, *Dictionnaire dramatique*, t. 3, Paris, Lacombe, 1776, p. 6.

²⁵² « Mercredi 7 Mai 1755: La Rancune. Parodie de *Philoctète*, tragédie de Mr Rochebrune attribuée à Mr l'abbé de Voisenon. » – Thomas-Simon Gueulette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle*, Droz, 1938, p. 163.

²⁵³ Antoine de Leris, dans son *Dictionnaire portatif de théâtres* de 1763 – D. Donnet, « Le Manuscrit 9561 du Fonds Georges Douay: un témoin peu connu de la réécriture du *Philoctète* au XVIII^e siècle », in *Les Lettres romanes*, t. 57, n° 1–4, p. 188.

²⁵⁴ « La Rancune, seconde parodie de Philoctète, I acte, en vers, par STICOTTI, Paris, Delormel, 1755 » – *Catalogue des livres de la Bibliothèque de Feu M. le Duc de la Vallière*, t. V, 2^e partie – *Poésie dramatique et historique*, Paris, chez Nyon l'aîné et fils, 1788, p. 211.

²⁵⁵ D. Donnet, « Le Manuscrit 9561 », p. 190.

²⁵⁶ Les modifications de Riccoboni et de Favard auraient pu être faites pour améliorer la représentation ou en vue d'une reprise de la pièce qui n'a pas eu lieu. Selon D. Donnet la version manuscrite serait la version jouée, la version parue chez Delormel étant incomplète – D. Donnet, « Sophocle, Chateaubrun, et l'association Riccoboni-Favart », p. 359.

²⁵⁷ Toutes les citations sont tirées de *La Rancune, parodie de Philoctète en un acte en vers. Representee pour la premiere fois par les Comediens Italiens Ordinaires du Roi, le Mercredi 7 mai 1755*, Paris, chez la Veuve Delormel et fils, 1755, citée dorénavant comme *Riccoboni*, avec indication de la page. La distribution de la première: LA RANCUNE, Mr. Dehesse; RODOMONT, Mlle. Catinon; COULISSE, Mr. Balletti; JULIE, Mme. Favart; THOMAS, Mr. Carlin.

²⁵⁸ La guerre des théâtres opposa au XVIII^e siècle la Comédie Française et l'Opéra d'une part, le Théâtre italien, le Théâtre de la Foire et l'Opéra-Comique d'autre part – D. Donnet, « Sophocle, Chateaubrun et l'association Riccoboni-Favart », p. 360, n. 118.

Chateaubrun, <i>Philoctète</i>	Riccoboni, <i>La Rancune</i>
Philoctète, roi d'Eubée	La Rancune (allusion au caractère du personnage) ²⁵⁹
Ulysse, roi d'Ithaque	Coulisse (allusion au métier d'acteur, mais aussi à la dissimulation, en plus du rapprochement phonique)
Pirrhus, roi de Thessalie	Rodomont (du nom du personnage de l'Arioste, mais faisant allusion plutôt au statut de guerrier qu'à la poltronnerie et à l'insolence)
Sophie, fille de Philoctète	Julie
Palmire, gouvernante de Sophie	–
Démas, officier considérable dans l'armée des Grecs	Thomas, souffleur (ressemblance phonétique avec Démas?) ²⁶⁰
Troupe de soldats	

Les personnages du *Philoctète* de Chateaubrun et de *La Rancune* de Riccoboni

Comme chez Chateaubrun, c'est Rodomont (Pyrrhus) qui prononce la première phrase, demandant à Coulisse (Ulysse) ce qu'ils viennent faire « sur les rochers déserts de cette Isle, où le Rhône/Brise ses flots grossis des ondes de la Saône ». Coulisse s'excuse d'en avoir fait un mystère, mais il devait se « réserver pour l'exposition » ; il met le jeune homme au courant du conflit entre les deux théâtres, formulant la mission commune des comédiens – « De Monsieur Cornillas nous défendons l'honneur », confirmant le qualificatif de « frivole » qu'attachait Pirrhus à la guerre de Troie (Chateaubrun, II, 2) – et dévoilant la solution – la troupe peut encore être sauvée si deux acteurs, Rodomont et La Rancune, l'intègrent. Rodomont est surpris, car il croyait « à la troupe être seul nécessaire ».

À la différence du *Philoctète* de Chateaubrun, les personnages de la parodie sont décidés d'appeler un chat un chat : Coulisse reconnaît qu'il mérite d'être assommé par La Rancune, car il est coupable « de son état affreux ». La Rancune était « trop hargneux », « un froid méchant, caustique, atrabilaire », si bien qu'un autre comédien, « fatigué de son ton méprisant », l'avait roué de coups. Depuis, il souffrait de vertiges et de temps en temps il était saisi de convulsions, ce qui le rendait encore plus rétif :

²⁵⁹ Le nom est utilisé par Scarron dans son *Roman Comique*, 1651–1657, et par La Fontaine dans la pièce s'en inspirant, *Ragotin ou Le Roman Comique*, 1684.

²⁶⁰ Dans la parodie sont mentionnés aussi Cornillas = Ménélas, Brouillon = Agamemnon, La Rapière = Achille, Léandre = Patrocle et La Peste qui porte les messages de Troie.

Pour lui laisser le temps d'évaporer sa bile,
Sur un prétexte adroit *je* l'amène en cette île,
Il lui prend un accès, suivi d'un long sommeil,
Et *nous* le laissons seul en proie à son réveil. (Riccoboni, p. 6)

Le passage suit de près le texte de Chateaubrun: là encore Ulysse parle au singulier pour faire intervenir ensuite le pluriel.

Sur *mes* pas aisément j'engageai Philoctète.
On l'amène à Lemnos, *on* trompe son sommeil,
Et *nous* le laissons seul en proie à son réveil. (Chateaubrun, I, 1)

Coulisse avait prémédité son plan de bataille: Rodomont devra proposer au vieil acteur de quitter l'île pour intégrer «une bonne troupe» (Riccoboni, p. 6; p. 19); pour ranimer son amour pour la scène il avait apporté leurs «habits de théâtre». Rodomont finit par accepter de «devenir faux pour le bien général» et, en compagnie du souffleur Thomas, part à la recherche de «notre fou». Il découvre d'abord l'antre:

Mais que vois-je? ... sans doute il habite ce trou,
J'aperçois des chiffons... il couche sur la dure,
Et les flancs du rocher lui servent de tenture. (Riccoboni, p. 7)

Une jeune personne «avec art ajustée» se présente comme la fille de La Rancune et lui raconte leur triste histoire: dès qu'elle avait appris que son père «languissoit sur ce triste rocher», elle était partie le chercher avec une servante. Au moment où le bateau approchait «cet inculte rivage» un coup de vent, «un orage affreux, un funeste ouragan», renverse l'embarcation; Julie seule survit. Elle se dit prête à quitter l'île et espère décider son père – qui «est né farouche & déteste les hommes» – de le faire (Riccoboni, p. 10). Apparaît La Rancune, qui reconnaît en Rodomont un des siens, un acteur auquel il raconte volontiers sa mésaventure:

Des Acteurs de Lyon j'étois le Camarade,
Sur l'eau l'on me propose un jour de promenade;
Et Coulisse en secret, mon mortel ennemi,
M'abandonne en ces lieux quand je suis endormi;
O Dieux! à mon réveil figurez-vous ma rage,
Je me trouve privé de tout mon équipage,
Et l'on ne m'a laissé par pitié pour mes maux,

Seigneur, qu'un seul fusil pour tirer des Moineaux. [...]
De mes mugissements ces rochers retentissent,
Des monstres à mes cris venant de toutes parts. (Riccoboni, pp. 11–12)

La présence de ces monstres dans l'île semble susciter la curiosité de l'auteur de la parodie qui ne manque pas de s'en servir à des fins comiques :

RODOMONT: Quoi pour vous dévorer?
LA RANCUNE: Non, ils sont pleins d'égards,
Je les vois s'adoucir, touchés de ma misère;
Ah! Les Comédiens ne leur ressemblent guère. (Riccoboni, p. 12)

Rodomont s'identifie comme par hasard, suscitant la surprise de La Rancune qui reconnaît en lui le fils d'un ami, La Rapière en l'occurrence :

À ce ton suffisant, à cet air tapageur,
Je crois voir le Papa, tu gagnes mon estime.
Viens m'embrasser pour lui, car c'étoit mon intime. (Riccoboni, p. 13)

Rodomont propose à La Rancune de le conduire où il veut. C'est à ce moment-là que le vieux comédien est saisi d'une crise qui débute par un délire. Revenu à lui, La Rancune est décidé plus que jamais à quitter l'île :

Tous les jours au repas je fais la découverte
Qu'on fait mauvaise chair en cette isle déserte
Encore si l'on avoit un ménage complet,
Mais je n'ai pas de quoi faire cuire un Poulet. (Riccoboni, p. 17)

Le moment est venu pour Rodomont de céder à sa nature généreuse. Sans se donner des intentions héroïques, il fait savoir à La Rancune qu'il est en train de l'embobiner :

Je suis trop honnête homme
Pour ne vous dire pas que je suis un coquin.
[...] Oui, je vous joue un vrai tour de Pasquin.
Je saisissois l'instant qui met le vent en poupe,
C'étoit pour vous livrer au Chef de notre Troupe. (Riccoboni, pp. 17–18)

La Rancune se dit suffoqué, incapable d' « exhaler l'excès de [sa] colère » (Riccoboni, p. 18). Pour le convaincre de quitter l'île, Rodomont lui rappelle qu'il est lié par un engagement ; il lui rappelle qu'un acteur doit montrer ses talents et non « vieillir sans gloire » sur une île ; il fait l'éloge de l'artiste qui respecte son engagement, comme Pirrhus faisait l'éloge du parfait guerrier (Chateaubrun, II, 3) :

Un Acteur doute-t'il sur le choix de sa mort ;
Dubourg, ce grand braillard, bouffis par Melpomene,
A force de crier se rompit une veine.
Dans Oreste, Mondor ne se connoissant pas,
En gesticulant trop, se cassa les deux bras.
Une Actrice expira par la chute d'un Peintre,
Qui, sans l'en avertir, tomba du haut du ceintre.
Voilà tous les dangers qu'il est beau de courir,
Le Théâtre est le lit où nous devons mourir. (Riccoboni, p. 19)

Mais La Rancune ne veut pas contribuer au succès de son ancienne troupe et propose à Rodomont de fonder une nouvelle troupe :

Quoi, n'en pouvons nous pas faire une entre nous trois,
Vous joueriez l'Amoureux, & ma fille, j'espere
Joueroit ... (Riccoboni, p. 19)

Coulisse avait suivi de loin les actions de son disciple et avait compris qu'il était sur le point de le trahir. Pire encore, Thomas lui apprend que Rodomont est amoureux de Julie (Riccoboni, p. 21). D'ailleurs Rodomont semble content de rester sur l'île avec La Rancune et sa fille qu'il espère épouser, mais Coulisse lui fait changer d'avis en lui racontant que le créancier avait saisi les habits de ville des acteurs (Riccoboni, p. 25).

D'autre part, Julie, effrayée d'avoir vu « des Recors de la Maréchaussée » sur un bateau, force Rodomont à lui révéler le complot contre son père et l'attendrit par ses paroles et ses pleurs au grand dam de Coulisse qui n'y peut rien (Riccoboni, p. 28). Suivent la scène du poignard et la confession de Julie qui apprend à son père l'amour de Rodomont : « Nous pourrons en tirer bon parti », conclut plein de pragmatisme La Rancune (Riccoboni, p. 32). Pour que Rodomont change d'avis, Coulisse lui fait connaître le dernier message reçu de Lyon :

L'Opera nous écrase, on m'écrit de Lyon
Qu'on court avec fureur à l'Opera Gascon,

Et que tous les Acteurs pour insulte dernière
Vont boire sur la fosse où gist la Rapière. (Riccoboni, pp. 35–36)

L'heure est grave, Coulisse décide de se confronter avec La Rancune. Dès qu'il l'aperçoit, celui-ci demande sa carabine. Coulisse lui donne son épée que La Rancune veut utiliser sur le champ, empêché par Rodomont. Coulisse demande pardon, mais La Rancune ne se considère pas encore satisfait et il se lance dans des imprécations contre les acteurs, sauf Rodomont :

Abîme, coule à fond tous les Comédiens,
Excepté Rodomont, que la rage, la peste
La famine & le Diable emporte tout le reste. (Riccoboni, p. 39)

Rodomont, comme Pirrhus, est choqué de « ses jurements affreux » et demande à Coulisse d'abandonner « ce brutal, cet animal féroce », quitte à renoncer à son projet de mariage avec Julie. Le discours troublant dans lequel Ulysse explique tous les désastres qu'encourt « le citoyen perfide » qui ose « conspirer contre [son] pays » chez Chateaubrun (V, 3) a pour pendant ce discours de Coulisse :

Un fâcheux Misanthrope est partout déserté.
Il devient le rebut de la société²⁶¹.
Et si tôt qu'il est mort, son âme triste, errante,
Des femmes, des enfans, est l'horrible épouvante,
L'enfer même, l'enfer se refuse à ses cris;
Si vous l'osez, cruel, vengez-vous à ce prix²⁶². (Riccoboni, p. 40)

Finalement, Coulisse demande que La Rancune quitte l'île avec les amoureux : il restera sur l'île tout seul. La Rancune accepte de quitter son île, donne sa bénédiction à Rodomont et à Julie, car « il n'est point sans amour de dénouement heureux ». Tout finit par des excuses, La Rancune demandant pardon pour sa folie, Coulisse s'excusant pour ses propos (Riccoboni, p. 42). Après l'éloge de La Rancune fait par Coulisse, « modèle sublime » de leur art, Julie clôt la pièce, le dernier vers reprenant le dernier vers de la tragédie de Chateaubrun : « le grand homme & le vrai Citoyen » semble être cette fois Philoctète.

*

Remarquons que l'auteur de *La Rancune* vise parfois une double cible, la pièce de Chateaubrun, l'hypotexte assumé de sa parodie, et le *Philoctète* de Sophocle,

²⁶¹ « Rebut de l'univers » chez Chateaubrun, V, 3.

²⁶² Vers identique chez Chateaubrun, V, 3.

son hypo-hypotexte, comme on peut le voir dans la scène de la crise de Philoctète : il présente le délire qui accompagne la crise, débutant par des hallucinations psycho-sensorielles, comme chez Sophocle²⁶³, suivies d'une série de réminiscences et de moments de lucidité pendant lesquels Philoctète implore l'aide des autres, le tout finissant par des hallucinations hypnagogiques terrifiantes.

Chateaubrun, <i>Philoctète</i> , I, 5	Riccoboni, <i>La Rancune</i> , pp. 14–15
Ciel! Je me meurs. [...]	Mais quel Papillon noir autour de moi voltige?
Ah Dieux!	Chou, chou, chassez, chassez.
[...]	[...]
Oui, je puis ... hâtons-nous d'atteindre le rivage	Calypso du doux son de sa voix ²⁶⁴ .
Non ... restons, le poison se déploie avec rage.	Taralantarala, Dieux, qu'est-ce que je vois?
[...]	D'où sort ce monstre affreux? l'épouvantable mine!
Dieux! quel feu dévorant se glisse dans mon sein!	Ciel, j'entends dans mes flancs les cris de la famine.
Pirrhus, tranchez des jours si remplis d'amertume;	Quelle ardeur; Rodomont daignez me secourir,
Qu'un bûcher allumé m'embrase et me consume.	Et tuez-moi, de grâce, afin de me guérir;
	Ma langue & mon gosier sont remplis d'amertume;
	Mais c'est crier trop fort, je sens que je m'enrhume.
	Qu'on m'emporte. ²⁶⁵

Après avoir été tourmenté par ces visions il s'endort (« Ne craignez rien, Papa va faire un petit somme./Il dort déjà [...] », assure Julie – Riccoboni, p. 15). Comme il s'agit d'une parodie, la véracité de la description de la crise, avec ces hallucinations inquiétantes, est absorbée dans le ridicule du cabotinisme : l'auteur va transposer l'amertume symbolique de Philoctète en une amertume concrète affectant l'organe phonatoire, susceptible de priver donc l'acteur de son principal moyen d'expression.

Chez Riccoboni, Philoctète apparaît comme un misanthrope, son grain de folie étant la conséquence des coups reçus et en fin de compte un mal passager :

COULISSE: Un cruel vertige

Depuis cet accident de tems en tems l'afflige,

Et lui cause souvent un état convulsif;

Loin de se corriger, il devient plus rétif. (Riccoboni, p. 5)

²⁶³ Manuel Gagliardi, « Folie et discours de la folie dans la tragédie grecque du Ve siècle avant J. C. », in *Histoire & Mesure*, 1999, t. 14, n° 1, pp. 37–39.

²⁶⁴ On peut penser aussi bien au début des *Aventures de Télémaque* (« Calypso ne pouvait se consoler du départ d'Ulysse. Sa grotte ne résonnait plus du doux son de sa voix [...] ») ou à quelque parodie ou opéra s'en inspirant.

²⁶⁵ V. Sophocle, *Philoctète*, 799–805, 814–818.

Le thème de la folie dérive partiellement de la pièce de Chateaubrun : là, Philoctète est abandonné à cause du changement d'humeur qu'il a subi, après les tentatives infructueuses de guérir sa blessure. La Rancune reconnaît lui-même être un peu cinglé : « je suis sujet à la folie », dit-il à sa fille qui lui rétorque : « Qui ne l'est pas, Seigneur ? » (Riccoboni, p. 30). En l'absence d'une autre blessure, c'est ce mal qu'on lui promet de guérir :

On va vous en guérir; & sans que l'on vous lie,
 Certain opérateur, habile homme & profond,
 A préparé pour vous des calottes de plomb²⁶⁶. (Riccoboni, p. 42)

La plupart des attributs du personnage mythologique et dramatique sont annulés dans la parodie : l'arme de La Rancune est une carabine « pour tirer des Moineaux »²⁶⁷, l'autre n'est mentionné qu'au début de la pièce, l'auteur substitue à l'ensauvagement de Philoctète la misanthropie du comédien. Quant à l'isolement, l'île au confluent du Rhône et de la Saône n'est pas un huis clos : notre misanthrope y trouve asile « loin des traîtres humains » qu'il ne veut plus fréquenter, mais rien ne l'empêche de quitter l'île (« Mais ici chaque jour passe plus d'un Bateau, / Vous pourriez aisément abandonner cette Isle. » – Riccoboni, p. 12). Philoctète lui-même est dépouillé de son statut de roi et guerrier et, comme « déclamateur pompeux dans les rôles des Rois », ne peut subir une pire déchéance que, une fois les feux de la rampe éteints, celle de devenir semblable à un machiniste (« Au fond d'une Caverne, hargneux, fier, gueux & triste, / S'impatiente & jure autant qu'un Machiniste. » – Riccoboni, *La Rancune*, pp. 15–16)

THOMAS MONRO, *PHILOCTETES IN LEMNOS*, A DRAMA, 1795. En février 1773 paraissait dans le *Gentlemen's Magazine* une lettre dans laquelle on déplorait le fait qu'aucune pièce de Sophocle n'ait été représentée à Drury Lane et qui prônait que cette

²⁶⁶ « On dit familièrement, de quelqu'un qui a la tête légère, qu'il aurait besoin d'une *calote de plomb*. Pendant un temps, c'était une fureur en France de donner des *brevets de la calote*, d'enrôler dans le *Régiment imaginaire de la calote*, c. à. d., de la folie. Ainsi, *doner la calote*, ou *un brevet de la calote*, c'était déclarer un homme fort extravagant. » – Jean-François Féraud, *Dictionnaire critique de la langue française*, t. I (A–D), Marseille, chez Jean Mossy Père et Fils, 1787, p. 344.

²⁶⁷ Il faut peut-être y reconnaître l'expression proverbiale *tirer sa poudre aux moineaux*, qui voulait dire « faire quelque tentative inutile » (*Dictionnaire de l'Acad. fr.* de 1694), employer « pour des bagatelles, son crédit, ses amis, son argent, dont il auroit pu se servir utilement pour des choses d'importance » (*Dictionnaire de l'Académie française* de 1762). On peut y voir une allusion à Ovide, *Mét.*, XIII, 53–54, Philoctète utilisant les flèches réservées à la destruction de Troie pour tuer des oiseaux, vers qui sont à l'origine de l'expression utilisée par La Mothe Le Vayer dans le dialogue *De l'ignorance louable*, « les fleches de Philoctète employées à tirer aux petits moineaux ».

nouvelle espèce de drame serait bien reçue par le public²⁶⁸. Vingt ans plus tard la situation n'avait pas changé et Thomas Monro (Munro) de fustiger dans sa saynète *A Green Room Scene* le goût théâtral de ceux qui avaient rejeté sa tragédie, une adaptation du *Philoctète* de Sophocle.

Examen de la pièce. Dans le drame en trois actes *Philoctetes in Lemnos*²⁶⁹ la côte de l'île où vivait Philoctète se remplit de Grecs: en plus d'Ulysse et de Néoptolème, Agarista, la fille de Philoctète, Lycas, distribué dans le rôle du pilote, un officier, marins et les femmes de la suite de la jeune fille que doit surveiller Thersite. La pièce s'ouvre comme chez Sophocle, avec Ulysse et Néoptolème en train de chercher la grotte de Philoctète. Le paysage semble inspiré du roman de Fénelon: Ulysse invite le fils d'Achille à chercher « a jutting hill/Toward the South its forked head uplifts » – « ce rocher qui élevait vers le ciel deux pointes semblables à deux têtes », chez Fénelon, *Télémaque*, XII.

Le premier à rencontrer Philoctète est pourtant Lycas, qui le prend pour un fantôme hantant les bois. Pendant qu'il cueillait de la ciguë (?), Philoctète est saisi de douleurs et se met à chanter pour appeler la mort ou le sommeil apaisant (I, 4). Néoptolème et Agarista le retrouvent endormi au bord d'une route. La fille de Philoctète le reconnaît sous cette apparence misérable et l'entend balbutier:

Oh, Argos²⁷⁰! oh, my country! oh, my wife!
My daughter Agarista! (Monro, I, 4)

Sa fille veut l'éveiller, mais Néoptolème l'en empêche, car il veut annoncer la nouvelle à Ulysse. Agarista reste auprès de son père qu'elle est prête à protéger avec son propre arc et murmure une chanson appelant le sommeil guérisseur.

La scène se déplace ailleurs sur l'île pour un dialogue entre Thersite et Ulysse; survint Néoptolème qui annonce avoir trouvé Philoctète endormi. Néoptolème revient auprès de Philoctète avec Ulysse qui veut s'emparer des armes de Philoctète, empêché par le fils d'Achille qui se charge de les obtenir autrement. Ulysse s'en va, accompagné d'Agarista. À son réveil Philoctète entend des pas et voit venir vers lui Néoptolème. Il le menace de son arc, mais se calme en apprenant qui il est. C'est à ce moment-là que Néoptolème fait signe à Agarista de s'avancer. La vue de cette femme rappelle à Philoctète qu'il n'est plus qu'un vieillard et ses larmes lui font sup-

²⁶⁸ Mandel, *Philoctetes and The Fall of Troy*, p. 133.

²⁶⁹ Thomas Monro, *Philoctetes in Lemnos*, a drama in three acts. To which is prefixed, *A green Room scene*, exhibiting a sketch of the present theatrical taste, inscribed, with due deference, to the managers of Covent-Garden and Drury-Lane Theatres, Humble servant Oxoniensis, London, printed for William Bingley, 1795.

²⁷⁰ Thersite s'adressant à Ulysse lui parle de « our fields/Of Argos » – Monro, II, 1.

poser qu'elle est la victime d'un amoureux infidèle²⁷¹. La jeune femme décline de manière assez énigmatique son identité avant de s'évanouir. Heureusement le portrait qu'elle a sur elle renseigne Philoctète sur son identité (Monro, II, 2).

Nouveau changement de décor: au bord de la mer les femmes de la suite d'Agarista, Thersite et un officier discutent; leur conversation est interrompue par Lycas qui leur raconte son histoire de fantôme surgi dans les bois (Monro, II, 3).

Nouveau changement de décor pour la scène suivante: le père et la fille se rencontrent dans la grotte «hung with Skins of Beasts» (Monro, II, 2). Agarista raconte à Philoctète comment, après la mort de sa mère, elle est partie à sa recherche. Arrivée à Ténédos, elle apprend ce qui est arrivé à Philoctète. Quelques jours plus tard Calchas vaticine, la main gauche appuyé sur l'autel:

«Till banish'd Philoctetes 'gainst the walls
Of Troy shall bend the consacred bow,
By Hercules bequeath'd, defeat and death
Shall surely wait upon the Grecian hosts.» (Monro, II, 2)²⁷²

C'est elle qui fait part à Philoctète de l'ambassade envoyée à Lemnos et du rôle d'Ulysse, même si son père lui interdit par la suite de prononcer le nom de son ennemi juré. Philoctète ne s'intéresse pas à ce qui se passe à Troie, il pense encore une fois à la tragédie de sa femme, morte à cause de son triste sort, et envisage son avenir avec sa fille à Lemnos. Il lui montre les dépouilles des animaux qu'il a chassés avec ses flèches infaillibles («never-failing messenger»), un ours blanc (?) et un chat des montagnes.

L'acte III commence par un dialogue entre Thersite et Lycas rejoints par la suite par Ulysse et Néoptolème; les marins doivent être prêts à partir à tout moment, sur l'ordre de Néoptolème (Monro, III, 1). La scène suivante se déroule devant la grotte, où Philoctète et sa fille discutent de l'amour de Néoptolème, le père essayant de tempérer la jeune fille, lui expliquant sa situation précaire et l'ascendance divine de Néoptolème (Monro, III, 2).

Oubliée Troie, oublié le siège, ce qui compte c'est le mariage d'Agarista, car pour Philoctète Néoptolème est sujet à caution, un soldat qui promet beaucoup aux jeunes filles sans avoir l'intention de tenir parole. La présence de Néoptolème n'arrange pas les choses: Philoctète, qui, après l'avoir durement admonesté pour s'être montré trop familier envers Agarista, lui fait l'honneur imprévu de lui permettre de toucher l'arc et finalement il le lui confie, avant de se retirer dans sa grotte calmer les

²⁷¹ «Ha! and a woman too? but what of that?/I am unfit for love; a poor old man!/[...] /perhaps some faithless youth/A truant to his vows, hath caus'd these tears.» – Monro, II, 2.

²⁷² La prophétie avait déjà été mentionnée par Ulysse – Monro, *Philoctetes*, II, 1.

douleurs causées par sa plaie et consoler sa fille. Néoptolème n'est donc pas obligé à débiter des mensonges pour s'emparer de l'arc de Philoctète. Il promet à Philoctète de le lui rendre dans un discours qui rappelle Sophocle : là, Philoctète souhaitait que l'arc ne soit pas source de malheur pour le fils d'Achille (*Phil.*, 776–778), chez Monro Néoptolème prie les dieux de lui permettre de le lui rendre en toute sécurité (Monro, III, 2). L'arc, explique Néoptolème à Ulysse, survenu près de la grotte, n'est pas un vulgaire butin, mais un dépôt sacré, semblable au fruit du Jardin des Hespérides, à la toison d'or – et dont il est le gardien loyal (Monro, III, 2)

Philoctète ouvre la porte de sa caverne (?) et écoute leur dispute; il reconnaît la voix maudite d'Ulysse et sort de son abri, exigeant son arc. Ulysse s'interpose entre lui et Néoptolème. C'est l'occasion pour Philoctète de mentionner ses souffrances et de demander aux dieux que justice soit faite. Néoptolème rend l'arc à Philoctète à condition qu'il laisse la vie sauve à Ulysse et qu'il lui accorde la main de sa fille. Philoctète décide pour l'instant de ne pas tuer Ulysse, réduit à l'esclavage (Monro, III, 2).

Philoctète invite Néoptolème à manger dans sa caverne, précisant qu'il n'invite pas Ulysse parce qu'il ne mange pas avec les esclaves. Restés seuls, Ulysse et Néoptolème s'affrontent de nouveau : Ulysse accuse le fils d'Achille d'avoir fait échouer leur projet, Néoptolème défend sa propre stratégie fondée sur la vérité. Leurs positions sont inversées par rapport au début de la pièce : Ulysse envisage de faire venir plusieurs marins pour lier Philoctète et l'embarquer de force, alors que Néoptolème veut user de « cool judging mind », expression déjà utilisée par Ulysse.

Après la sortie d'Ulysse Néoptolème tente de convaincre Philoctète de la sincérité de ses sentiments envers Agarista dans un long discours fleuri. Finalement, il demande sa main, acceptant comme seule dot sa vertu (Monro, III, 2). Philoctète forme des projets sur l'avenir de la famille à Lemnos que Néoptolème fait semblant d'accepter : sa patrie est là où habite Agarista, mais il ne peut s'empêcher de penser aux camarades qui meurent chaque jour devant Troie, à ceux qui attendent leur retour (Monro, III, 2). Comme Philoctète ne manifeste aucune intention de quitter l'île, sa fille éplorée décide de lui en parler : elle rappelle à son père qu'à Troie il pourra jouir d'un apaisement de ses souffrances et de la gloire et cela grâce à un homme semblable à un dieu, Machaon. Philoctète ne résiste pas à cette image et décide sur le champ de partir (Monro, III, 2).

Comme un bourgeois soucieux de son avoir, Philoctète, aidé par Agarista, transporte sur le navire tous ses biens, les peaux d'animaux, son arc et même son gobelet en bois²⁷³. Thersite feint de ne pas reconnaître son ancien compagnon et s'amuse de

²⁷³ « [...] she bearing a skin and some arrows, and he other skins, his bow, wooden bowl, &c. » – Monro, *Philoctetes*, p. 95.

son apparence: «Belike thou hast no looking-glass, or else/Thou need'st not lack some source of merriment» (Monro, III, 2).

Au bord de la mer Philoctète est saisi d'une forte émotion: il se rappelle le moment de son abandon sur l'île. Le passage amplement inspiré de Sophocle évoque le premier instant de désarroi, ainsi que les moments d'espoir, d'amertume, de découragement qui avaient jalonné son exil:

See you that rocky fragment to the right?
When to this island I was first convey'd,
'Twas on that stone after my tedious voyage
I laid me down and slept: when I awoke
Guess at the horrors of my solitude! [...]
For I was aw'd to silence by the roar
Of hungry beasts that hover'd round the bay,
Oft whit an aching heart did I return
To this sad stone, if haply I might hear
A dashing oar, or spy some friendly sail.
Alas! No dashing oar, no friendly sail,
Once cheer'd my soul through all banishment.
Yet did I not withhold my constant prayers,
Each morning prostrate in the eye of Heaven.
See how the stone is fretted with my knee! (Monro, III, 2)

Il est temps de partir: Néoptolème ordonne un sacrifice pour le dieu de la mer et Philoctète propose comme autel le rocher qui porte les traces de ses genoux. Néoptolème et Agarista chantent des hymnes en l'honneur du dieu de la mer et des filles de la mer. Ulysse, auquel Néoptolème avait demandé de s'éloigner du navire pour ne pas irriter Philoctète, a été oublié dans les coulisses.

*

Comme Chateaubrun Monro donne un hybride, une tragédie romanesque dont il complique inutilement l'intrigue et dans laquelle il verse beaucoup d'érudition superflue. L'effet dramatique est dilué dès le début de la pièce, la discussion Ulysse-Néoptolème qui ouvre la pièce de Sophocle étant coupée en deux pour permettre une première apparition de Philoctète dans un bois en train de cueillir de la ciguë. La présence de nombreux personnages qui ne sont pas indispensables à l'action charge inutilement la pièce. Ces développements collatéraux sont en plus inappropriés du point de vue stylistique, se caractérisant par un humour inadéquat ou par une aigreur excessive.

Les parties chantées par les acteurs devaient paraître également inappropriées aux lecteurs de Monro, même si leur auteur les avait créées justement pour respecter les particularités de la tragédie antique. Le premier à chanter est Néoptolème qui voit son efficacité guerrière augmenter par la force de son amour pour Agarista (Monro, I, 3), suivi par Philoctète et d'Agarista, plus tard par Lycas; il y a même des *duetti* (Philoctète et Agarista – Monro, II, 2; Néoptolème et Agarista – Monro, III, 2).

Le mythe de Philoctète. Comme chez Chateaubrun, le Philoctète de Monro a été blessé pendant le siège de Troie:

When now a second year before Troy walls
 Our troops gave solemn thanks for victory,
 That Philoctetes, 'midst the holy rites
 To sacred silence due, with voice profane
 Shouted aloud – quick at th' unhallow'd sound
 Each eye on the offender glanc'd, when, lo!
 A serpent vast of size, with pois'nous fang,
 Had fix'd upon his foot [...] (Monro, I, 1)

Philoctète est puni pour son impiété, ce qui correspond à certaines versions de son mythe. Pourtant, Philoctète est imaginé contre toute tradition comme un chasseur passionné. Chez Sophocle ou chez Ovide il chasse pour subvenir à ses besoins et c'est pour lui un effort extrêmement pénible, imposée par sa situation exceptionnelle; comme son arc et ses flèches ont une fonction sacrée, leur utilisation pour la chasse couvre d'opprobre le malheureux archer. Par contre, le Philoctète de Monro, en dépit de sa blessure, aime chasser et expose sur les murs de sa grotte les dépouilles d'animaux chassés qui ne sont pas tous comestibles²⁷⁴:

Then here's a cat o'mountain [...]
 A nimble animal I promise you,
 I baited for the rogue three days and more,
 With crows, when, fated with his carrion meal,
 I trac'd him to his sleeping-place. (Monro, II, 2)

Cette image d'un Philoctète chasseur et qui se plaît dans la solitude de l'île est peut-être l'altération la plus importante que Monro fait subir au personnage mythologique qui se rapproche ainsi de Robinson Crusoé. L'existence d'une fille de Philoctète, comme le caractère privé et « bourgeois » de la confrontation interpersonnelle

²⁷⁴ Un Philoctète chasseur dans le poème épique de William Wilkie, mentionné *infra*, p. 177.

qui en découle, sont probablement des emprunts à Chateaubrun et le petit monde déplacé à Lemnos, une mauvaise idée personnelle qui en dérive. La mention de Calchas, dont la prophétie est évoquée par Ulysse et par Agarista (Monro, II, 1 et II), renvoie également à Chateaubrun.

B. MENDOUZE, *PHILOCTÈTE*, TRAGÉDIE LYRIQUE, 1806. Une « Tragédie Liryque [sic] en 3 actes » intitulée *Philoctète* sera présentée au jury de l'Académie Royale de musique en 1807. L'auteur du livret est B. Mëndouze, « auteur néoclassique, grand amateur de danse et nostalgique du 'vieux style' », qui avait déjà signé les livrets d'*Anacréon* et de *Terpsichore*; bien qu'accepté par l'Opéra au cours de l'année 1806, ce livret « ne fut jamais imprimé ni, semble-t-il, mis en musique et représenté »²⁷⁵. En voilà le résumé:

Philoctète traite avec une certaine fidélité du mythe du guerrier thessalien (dans le cas présent, roi d'Eubée²⁷⁶) gardien des armes d'Héraclès et blessé avec une flèche empoisonnée par le héros devenu dieu, pour avoir révélé le lieu de sa sépulture; [...] il fut décidé, sur l'avis d'Ulysse, d'abandonner le héros à Lemnos. Là, il survécut pendant dix ans. [...] puisque l'oracle avait prédit que Troie ne tomberait pas sans les armes d'Héraclès, Ulysse et Pyrrhos retournent à Lemnos pour le récupérer. Après les inévitables marches et danses guerrières [...], l'opéra narre les affaires tout à fait privées de Pyrrhos, promis d'Ismélie fille de Philoctète, divisé entre l'amour (qui l'engage à respecter le héros et à ne pas lui soustraire les armes) et son devoir de soldat; d'Ulysse, guerrier froid et calculateur, se souciant uniquement de la patrie; d'Ismélie, qui se contenterait de ramener son père dans la société civile; et de Philoctète, déchiré entre la soif de liberté et l'esprit de vengeance contre les Grecs. [...] sur fond d'éclairs, l'oracle par la bouche du grand prêtre rappelle Philoctète aux armes et destitue un Ulysse serein et consentant du commandement des troupes qu'il confère à Philoctète lui-même ainsi qu'à Pyrrhos.²⁷⁷

Cet opéra qui « aspire à s'inscrire dans la tradition plus récente de la tragédie-lyrique postgluckienne » s'inspire de Chateaubrun qui le premier avait envisagé de donner une fille au héros qui la transforme en pièce défensive ou offensive, selon le cas, dans sa guerre avec Ulysse et les Atrides. Remarquons pourtant que, alors que

²⁷⁵ Leorigildo Salerno, « Les mésaventures de l'*Amour fugitif*: Genèse d'*Anacréon* de Luigi Cherubini (1803) », in *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft/Annales Suisses de Musicologie/Annuario Svizzero di Musicologia*, nouvelle série, 28/29, Peter Lang, 2010, p. 70.

²⁷⁶ Comme chez Voltaire et Chateaubrun.

²⁷⁷ Leorigildo Salerno, *op. cit.*, pp. 70–71.

Chateaubrun, fidèle à Fénelon, avait beaucoup d'estime pour Ulysse, Mèndouze le traite sans égards.

Philoctète à Samos: François Aubry, *Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille, dans l'île de Samos*, avant 1818

Mythologie rime parfois avec rébellion: ainsi, vers la fin du XVIII^e siècle, Philoctète semble incarner la victime innocente. Antoine Allègre, embastillé pour complot (il aurait voulu tuer le roi et Mme de Pompadour), utilise le nom Philoctète comme pseudonyme dans sa correspondance clandestine, vers 1753²⁷⁸; Adam Philippe de Custine, qui sera guillotiné le 28 août 1793, semble désigner sous le nom de Philoctète son ami Charles-François de Chaumont-Quitry²⁷⁹.

Le protagoniste d'un drame inachevé de François Aubry, serrurier d'Avignon, *Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille, dans l'île de Samos*, est lui aussi une victime innocente. Proscrit par le règne de Robespierre, comme il est dit dans une note, le Philoctète français s'exile avec toute sa famille, formée d'Émilie, son épouse, Léon, son fils, et Angélique et Martin, ses domestiques, à Samos:

[...] sur cette terre hospitalière
Où le nom d'humanité n'est point une chimère;
Le calme religieux qu'ici nous éprouvons
Est l'heureux résultat de leurs constitutions...²⁸⁰

Cette île est tout le contraire de Lemnos, hospitalière, un vrai paradis terrestre:

L'aigle dans les airs respecte la tourterelle;
Le vautour sur ce mont veille sur les oiseaux,
Et le tigre se plaît à garder les troupeaux.
Quant à la biche, lorsque son lait l'abandonne,
Elle mène ses petits pour téter la lionne.

²⁷⁸ Claude Lauriol, *La Beaumelle: un protestant cévenol entre Montesquieu et Voltaire*, Genève, Droz, 1978, p. 361; Elizabeth Wingrove, «Philoctetes in the Bastille», in *Cultural Critique*, n° 74, hiver 2010, pp. 65–80.

²⁷⁹ *Procès fameux jugés avant et depuis la Révolution, tome dix-septième par le citoyen Desessarts*, Paris, Delange, l'an VII (1798–99), p. 163.

²⁸⁰ *Œuvres en vers et en prose de François Aubry, serrurier d'Avignon résidant à Nismes*, Nismes, chez Gaude Fils, 1818, p. 101.

Pour confirmer cette paix universelle un tigre caresse Léon. Carondas, «papa des Samiens», fait son apparition, «suivi du peuple, [...] escorté par des lions, des tigres et des léopards», invitant les Français à rendre hommage à Pythagore – «après Dieu, dans cette île, c'est le seul qu'on implore». C'est tout ce qu'on saura de Philoctète à Samos – si ce n'est pas Philoclès.

III

PHILOCTÈTE DANS DES OUVRAGES ÉPIQUES

LA SUITE DE L'ILIADÉ DE FRANÇOIS DU SOUHAIT, 1614

PHILOCTÈTE DANS *LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE* DE FÉNELON, 1699 :
Philoctète en Hespérie • La confession de Philoctète • De l'usage du mythe au
XVII^e siècle • Déshéroïsation de Philoctète • Une histoire édifiante

PHILOCTÈTE DANS LES ADAPTATIONS DE *TÉLÉMAQUE* : Imitations sérieuses
(Laurent Bordelon, *Les Solitaires en belle humeur*, 1722 ; Ansart, *Philoctète ou Voyage
instructif et amusant*, 1737 ; Pedro de Montengón y Paret, *El Antenor*, 1788) • Parodies
(Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, *Télémaque travesti*, 1714/1736 ; Jean-Bap-
tiste de Junquières, *L'Élève de Minerve ou Télémaque travesti* ; A. B. Parigot, *Les Aven-
tures de Partout-Rôdant, ou le Télémaque travesti*, 1821)

PHILOCTÈTE ET LA GUERRE DE THÈBES : William Wilkie, *The Epigoniad*, 1757

Le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle.

(Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*)

LA SUITE DE L'ILIADÉ DE FRANÇOIS DU SOUHAI, 1614

FRANÇOIS DU SOUHAI (1570/80–1617) donne une traduction en prose de l'*Iliade* et une *Suite de l'Iliade* qui, à en juger par le nombre de rééditions, a joui d'un succès assez important dans la première moitié du XVII^e siècle¹. Déjà la douzaine de vers de l'*Iliade* qui concernent Philoctète subit des altérations dans la traduction de cet auteur :

Philoctete, excellent archer, avoit sept galeres armées de bons archers choisis és villes de Methone, Thaumacie, Meliboee & Olizone, lequel pour lors n'estoit devant Troye, mais estoit demeuré en l'isle de Lemnos, pour la morsure d'un serpent, duquel encores que les Grecs ne fissent pas grand estime, si furent-ils contraints de s'en resouvenir, & principalement à ce jour là que ses soldats demandoient avec instance leur Capitaine Philoctète, bien qu'ils n'en fussent pas despourvus, & que Medon fils d'Oileus & de Rena eut eu sa place.²

¹ *L'Iliade d'Homere Prince des Poetes Grecs, avec la suite d'icelle, Ensemble le Ravissement d'Helene, sugiet de l'histoire de Troie, le tout de la traduction et invention du Sieur du Souhait*, Paris, chez Nicolas Buon ou chez Pierre Chevalier, 1614. D'autres éditions en 1617 et 1620, chez Nicolas Buon, et en 1627, 1634, 1640, chez Nicolas Gasse. Toutes les citations sont tirées de *L'Iliade d'Homere Prince des Poetes Grecs, avec la suite d'icelle, Ensemble le Ravissement d'Helene, sugiet de l'histoire de Troie, le tout de la traduction et invention du Sieur du Souhait*, Paris, chez Nicolas Gasse, 1634.

² Sieur du Souhait, *L'Iliade*, p. 206.

La méthode utilisée par l'auteur consistait à compiler les histoires «de Dictis de Crète, de Dares de Phrygie, de Guy de Coulongne, de Cothurnus et quelques autres» dont Virgile, Quintus de Smyrne, Jean Lemaire de Belges, «y apportant du mien ce que j'ay sceu pouvoir estre agreable»³, une méthode qu'il appliquera aussi dans sa *Suite de l'Iliade*, amalgame de sources diverses altérées au gré de l'auteur. Philoctète y apparaît dans le livre V: Calchas dévoile aux Grecs qu'ils ne pourront l'emporter sans les flèches d'Alcide et la présence du fils d'Achille. Ulysse partira donc «en Scyte» chercher Néoptolème, Machaon ira à Lemnos chercher Philoctète «& le guerir de sa morsure» – «laquelle estoit arrivée selon que met Dictis de Crete par la morsure d'un serpent, ainsi que Pallamede offroit vn Hecatombe au Dieu Apollon» –, mais il y trouve Philoctète rétabli de sa blessure⁴.

L'auteur juge bon de rapporter une autre version du mythe, celle qu'il considère correcte et qu'il conciliera finalement avec le récit de Dictys: Philoctète jure de ne pas révéler l'endroit où il avait enterré les reliques d'Hercule; comme récompense, il reçoit les flèches envenimées du sang de l'Hydre; l'oracle indiquant la qualité de *fata troiana* des flèches, Ulysse est dépêché «en la ville de Methon, de laquelle [Philoctète] estoit Seigneur, comme de Melibee aussi»; Philoctète lui montre du pied la tombe d'Hercule; par la suite, il accompagnera les Grecs à Troie avec sept vaisseaux «& fut premierement créé General des Grecs, pour la superstition qu'ils auoient en la fatalité des fleches qu'il portoit, & pource qu'il auoit esté avec Hercule en la premiere destruction de Troye»; blessé par une des flèches qui lui tomba sur le pied avec lequel il avait désigné la tombe d'Hercule, il doit rester à Lemnos; là, «le Prestre de Vulcan le guerit avec l'antidote & des remedes contre le venin des serpens, qui est cause que Dictis assistant à la guerison a creu qu'il avoit esté mordu d'un serpent»⁵.

Avec Philoctète à Troie la victoire des Grecs est assurée. Mais sa présence à Troie suscite la colère de l'allié des Troyens, Eurypyle, descendant d'Alcide, comme chez Quintus de Smyrne, VI, 120. Celui-ci tue Machaon, responsable d'avoir ramené Philoctète de Lemnos, expliquant ainsi son acharnement:

Il t'eust esté plus profitable, Machaon, de n'estre encore retourné en Lemnos, où tu as esté chercher Philoctete, qui desroba les fleches de mon ayeul Hercule, où est-il à present que ie luy face rendre conte de son larcin, & que ie venge mon ayeul de la promesse qu'il luy a violee?⁶

³ Idem, a3v.

⁴ Idem, pp. 1079 et 1089.

⁵ Idem, pp. 1088–1090.

⁶ Idem, p. 1116.

La présence de Philoctète à Troie indique que la guerre touche à sa fin, comme assure Jupiter (« Philoctète est arrivé avec les fleches de mon fils Hercule, la mort de Pâris est au bout de leur fer »). Junon convoque donc Minerve, lui demandant de faire en sorte que Pâris défie Philoctète ou Teucer qui le tueront. Enveloppée dans le voile de Vénus, Minerve se fait passer pour sa sœur et demande à Pâris, « à demy endormi », d'accrocher les flèches de Philoctète à son autel, d'autant plus qu'elle les avait promises à Adonis « pour s'en servir contre ces bestes cruelles qui menacent sa vie »⁷.

Le lendemain Pâris réunit le conseil des Troyens et fait savoir que Vénus lui a demandé de « provoquer ou Teucer ou Philoctète, pour gagner les fleches d'Hercule », ce qui garantira leur victoire et protégera la cité. Pour que les Grecs acceptent son défi, il promet comme récompense en plus de l'arc d'Hercule l'arc de Pandare qui était en sa possession : « le vainqueur auroit le tout ensemble, & alors il se pourra vanter d'auoir tout ce qui est necessaire à un bon archer ». Le combat, précédé d'un dialogue entre Pâris et Philoctète, se déroule rapidement :

[...] où est ce Philoctete, qu'il vienne disputer ceste Helene qu'il demande, voicy Pâris qui la defendra contre luy, en luy ostant la vie de ceste fleche. Philoctete n'estoit pas loin : aussi luy fit il response. Où est ce mignon qui se promet de meriter & de m'oster les fleches d'Hercule, elles ne sont pas pour tomber entre des mains si delicates plus propres à manier le sein d'une effrontée qu'à les tremper dans le sang humain. Ce discours achevé il s'esloigna de l'armée autant de distance qu'un arc peut tirer loin, Pâris du milieu des siens luy vouloit décocher une fleche : mais le murmure que faisoient les Misiens, ou plustost sa fatalité le fit sortir hors des rangs, d'où il ne fut si tost à la veuë de Philoctete, qu'ils se descocherent l'un à l'autre une fleche, celle de Pâris donna dans l'escu de Philoctete, & la trempe en fit reboucher le fer, celle de Philoctete donna dans l'œil de Pâris & le reversa mort sur la poudre.⁸

Et Eurypyle de consoler Hélène : Pâris a eu l'honneur « d'avoir perdu la vie sous la dextre de Philoctete amy & compagnon d'Hercule »⁹.

Dans le livre VI on mentionne une nouvelle prouesse de Philoctète qui, « en vengeance de ses amis perça le corps de Perase¹⁰ d'un coup de fleche, laquelle eut telle vertu qu'elle emporta son ame dans le corps d'Antiphe, non pour y séjourner : mais pour en tirer celle d'Antiphe »¹¹. Fidèle à Quintus, XII, 85–87, du Souhait présente

⁷ Idem, pp. 1116–1117.

⁸ Idem, pp. 1125–1126.

⁹ Idem, p. 1129.

¹⁰ Pyrasos chez Quintus de Smyrne, XI, 52.

¹¹ Idem, pp. 1158–1159.

Pyrrhus et Philoctète s'opposant à la supercherie du cheval de bois. Chez du Souhait Philoctète exprime son point de vue, appuyant le plaidoyer de Néoptolème :

Je n'ay pas appris en la hantise d'Alcide, l'honneur des hommes, d'acquiescer de la gloire autrement que par les armes, croyant que toutes les autres voyes sont illegitimes, & que personne ne se peut dire veritablement victorieux, s'il a prevenu ses ennemis par dol ou par invention, & non subjugué par la vigueur de ses bras. Il me souvient du combat qu'il eut avec Antee, la force duquel se renouveloit autant de fois qu'il le renversoit à terre, il se fust bien servy d'un arbre, ou l'eust precipité dans les ondes s'il n'eust creu amoindrir son triomphe en y cherchant de la facilité: voyla pourquoi il l'estreignit en l'air, & le suffoqua entre ses bras [...] Aux Pigmees il luy estoit aisé de les eschacher en se roulant sur eux, & neantmoins il leur donna le loisir de s'eslever contre lui [...] vous me voudriez persuader qu'il nous seroit aussi honorable de tromper, que de combattre nos ennemis, non, je ne puis entendre à chose qui prejudicie à ma renommee, & à l'heureuse conversation que j'ay eüe avec Hercule.¹²

L'ingéniosité de cet auteur qui se situe en marge de la tradition antique lui fait transformer les flèches d'Hercule dans des armes de chasse qui pourraient changer le sort d'Adonis et trouver un nouveau prétexte à la monomachie Pâris-Philoctète. Du Souhait mobilise de nombreuses références antiques et modernes dont la plus inattendue est probablement Guido delle Colonne ! Sa *Suite* permet, d'une part, d'apprécier le degré de connaissance du mythe de Philoctète au seuil du XVII^e siècle et, d'autre part, de savoir quelles étaient les sources utilisées le plus fréquemment quand on décidait d'en parler. Remarquons aussi que l'ouvrage, édité six fois de 1614 à 1640, impose une certaine image du personnage mythologique auprès d'un public assez large et hétéroclite pour au moins quelques décennies.

¹² Idem, pp. 1211–1212.

PHILOCTÈTE DANS LES AVENTURES DE TÉLÉMAQUE DE FÉNELON, 1699

Le roman d'éducation de Fénelon consacre l'entrée du Philoctète de Sophocle dans la culture populaire moderne : *Les Aventures de Télémaque* feront connaître son histoire à de nombreuses générations, le roman étant le premier sur la liste des livres conseillés aux enfants et aux jeunes pour plus de deux cents ans. Le roman de Fénelon lui ouvre la voie non seulement vers la littérature, étant à l'origine d'entreprises aussi diverses que le *Télémaque travesti* de Marivaux, le *Philoctète* de Chateaubrun et celui de La Harpe, mais aussi vers l'art, inspirant aussi bien l'auteur de la fausse gemme de la collection Crozat que le peintre Monsiau pour son *Philoctète à Lemnos*.

Fénelon donne une véritable vie de Philoctète dont les principales étapes sont sa jeunesse passée en compagnie d'Hercule, l'exil à Lemnos et sa vie en Hespérie, quand il est devenu roi de Pétélie. Pour ce faire, il distribue Philoctète dans le rôle d'un vieux roi engagé dans les conflits italiotes (livres IX, XI, XIII, XV et XVI) et lui octroie la faveur de tenir la vedette dans le livre XII. Confronté dans l'actualité du roman à Télémaque et antérieurement à son père Ulysse, le Philoctète de Fénelon est dominé par une jalousie impardonnable aussi bien envers le premier¹³ qu'envers le second¹⁴, invention de l'auteur néfaste du point de vue romanesque – Fénelon manifeste la fâcheuse tendance de réduire ses personnages à la condition de simples faire-valoir de ses chers Mentor, Télémaque et Ulysse – et du point de vue moral – Philoctète servirait à illustrer les dégâts que peuvent causer deux péchés capitaux, l'envie et la colère.

¹³ « [...] il ne pouvait voir qu'avec peine tout ce qu'il semblait que les dieux préparaient en faveur de ce jeune homme, pour le rendre égal aux héros qui avaient renversé la ville de Troie » – *Tél.*, XII.

¹⁴ « J'avais néanmoins encore je ne sais quelle aversion pour le sage Ulysse, par le ressouvenir de mes maux, et sa vertu ne pouvait apaiser ce ressentiment » – *Tél.*, XII.

Philoctète en Hespérie

Il est pour le moins surprenant de retrouver Philoctète dans l'histoire de Télémaque. Certes, on avait rapproché le Néoptolème de Sophocle du Télémaque d'Homère, mais il est difficile de penser que dans le raisonnement de Fénelon le fils d'Achille ait pu servir de moyen terme pour réunir Philoctète et le fils d'Ulysse. C'est probablement la décision de Fénelon de faire évoluer Télémaque en Grande Grèce qui l'a conduit vers ce héros que recommande son potentiel tout à la fois romanesque et édifiant, supérieur à d'autres *oikistes* associés comme lui à des cités de la péninsule. Sa relation avec Ulysse vient après, car des personnages comme Idoménée ou Phalante ne sont pas présents dans le roman de Fénelon pour avoir connu Ulysse, mais pour avoir colonisé des territoires dans le sud de l'Italie.

Ne nous laissons pas tromper par le sous-titre du roman, l'*Odyssée* est le prétexte, non l'hypotexte de *Télémaque* dont le véritable hypotexte est l'*Énéide*. Pour nous en tenir au fragment qui intéresse notre étude, la colonisation grecque de l'Hespérie, entreprise par des héros grecs ayant participé à la guerre de Troie expulsés de leurs cités, comme Idoménée, fondateur de Salente, ou échappés de justesse à la vengeance des dieux, comme les compagnons d'Ajaks fils d'Oïlée, fondateurs de Locres Épizéphyrienne, est mentionnée par Virgile, non par Homère. Si Fénelon s'en était tenu au texte d'Homère, Philoctète aurait dû finir ses jours en Grèce (*Odyssée*, III, 187–189). Par contre, de nombreuses autres sources – *De mirabilibus auscultationibus*, Lycophron, Strabon, Virgile, les scholies à l'*Énéide* de Servius, Solin, Justin – le font dévier en direction de la Grande Grèce où il fondera Thurioi, Cremissa et Pétélie. Toute cette partie du roman où des cités grecques s'affrontent entre elles ou guerroient contre les indigènes pourrait être inspirée des prophéties d'Hélénos de l'*Énéide*:

Fuis nos terres et cette rive du littoral d'Italie
qui, toute proche, est baignée par la houle de notre mer;
tous les remparts abritent des Grecs malfaisants.
Ici, les Locriens de Naryx ont établi leurs murailles
et Idoménée de Lyctus occupe avec ses troupes
les plaines salentines; ici, l'humble Pétélie s'appuie
sur la muraille de Philoctète, le général venu de Mélibée.
(*Énéide*, III, 396–402)¹⁵

¹⁵ Le passage sera parodié par Scarron: «N'allez pas faire le nigaud/Prenez bien garde, il y fait chaud!/Toute la contrée est Grégeoise,/Par exemple, la gent Locroise,/Qu'on appelle Naricyens,/Et puis les Salentinienis,/Sur qui commande Idoménée,/[...] Et le grand chef Mélibéen,/Philoctète, est dans Petilie,/Où sa demeure est établie.» – Scarron, *Virgile travesti en vers burlesques*, III, 1648–53.

Fénelon retrouvera près des remparts d'Hespérie – le nom provient également de l'*Énéide*¹⁶ – non seulement Idoménée et Philoctète, mais aussi Phalante, Adraste, Diomède et Nestor, mentionnés également dans son livre.

Philoctète, roi de Pétélie. La colonie fondée par le héros, est mentionnée à deux reprises par Idoménée avant que le lecteur ne fasse la connaissance de Philoctète :

Philoctète donne le nom de Pétilie à une grande ville qu'il bâtit sur la même côte [que Tarente, fondée par Phalante et les Laconiens]. (*Tél.*, VIII)¹⁷

D'un autre côté, Philoctète, qui a eu une si grande gloire au siège de Troie en y portant les flèches d'Hercule, a élevé dans ce voisinage les murs de Pétélie, moins puissante à la vérité, mais plus sagement gouvernée que Tarente. (*Tél.*, IX)

Fénelon renvoie dans ces passages à deux traditions différentes relatives à la fondation de Pétélie, les deux mentionnées par Servius (commentaire à l'*Énéide*, III, 402) : Philoctète serait le fondateur de la cité ; il aurait construit un mur d'enceinte. Il est pour le moins étonnant de voir Fénelon rapporter deux traditions contradictoires relatives à un sujet tout à fait marginal. L'explication tient à la genèse particulière de cet ouvrage, élaboré documents à l'appui et qui apparaît à certains endroits comme une accumulation de détails érudits¹⁸. Par ailleurs, on pourrait se demander de quelle source tient Fénelon l'information conformément à laquelle Philoctète a fondé Pétélie avec des Œbaliens (« les Œbaliens qu'il avait menés avec lui pour

¹⁶ « Il existe un lieu que les Grecs nomment Hespérie, terre antique, / puissante par ses armes et la fécondité de son sol ; / des Oenotriens l'ont habitée ; maintenant, selon la tradition, / leurs descendants l'ont appelée Italie, du nom de leur chef. » – *Énéide*, I, 530–533 ; même idée dans le message des Pénates à Énée, *Énéide*, III, 163–168.

¹⁷ L'abbé Faydit conteste l'existence (du moins livresque) de la colonie : « Ce nom de Petilie est inconnu à toute l'antiquité, & de l'invention de l'Auteur du Roman. Nous avons vû ci-dessus que Justin dit que ce fut la Ville de Thurium que Philoctete bâtit : & cela est conforme à ce que Denis d'Halicarnasse, Strabon, & Titelive en disent. » – P. V. Faydit, *Télémacomanie*, Eleuterople [Paris ou Rouen], chez Pierre Philalethe, 1700, p. 203.

¹⁸ Les opinions sur l'origine et le régime politique de la cité de Tarente dans le livre IX de *Télémaque* sont inspirées de Strabon, VI, III, 4, la fondation de Métaponte, évoquée dans le même passage, de Strabon, VI, I, 15 – Al. Cahen, in *Les Aventures de Télémaque*, Hachette, t. 2, 1927, p. 20, n. 4, et p. 21, n. 2. Un tel enchaînement des références confirme l'opinion sur l'élaboration du roman documents à l'appui. Dans une lettre adressée en 1710 au père Le Tellier Fénelon avouait d'ailleurs que son roman est « une narration faite à la hâte, à morceaux détachés, et par diverses reprises ».

fonder Pétilie» – *Tél.*, XV) – une source latine forcément¹⁹, si ce n'est une pure invention de Fénelon.

Le vieux capitaine. Dans la partie guerrière de *Télémaque* les colons grecs installés à Tarente, Pétélie et Métaponte, colonie fondée par «le sage Nestor [...] avec ses Pyliens», s'allient avec les indigènes d'Hespérie pour combattre Idoménée. Fénelon réunit ainsi deux personnages qui, bien qu'appartenant à deux générations différentes, sont traditionnellement considérés comme formant un couple d'amis, Philoctète et Nestor. Chez Fénelon, un couple parfois comique et importun, à vrai dire, l'auteur ayant choisi de présenter les deux amis comme des vieillards ridicules, qui sont sur le point de compromettre la victoire des Grecs: Nestor est trop bavard, Philoctète est vulnérable à cause de son «humeur impatiente», car «aussitôt que ce naturel prompt était enflammé, la sagesse l'abandonnait et il n'était plus le même homme».

Philoctète naturellement parlait moins; mais il était prompt, et, si peu qu'on excitât sa vivacité, on lui faisait dire ce qu'il avait résolu de taire. Les gens artificieux avaient trouvé la clef de son cœur, pour en tirer les plus importants secrets. On n'avait qu'à l'irriter: alors, fougueux et hors de lui-même, il éclatait par des menaces; il se vantait d'avoir des moyens sûrs de parvenir à ce qu'il voulait. Si peu qu'on parût douter de ces moyens, il se hâtait de les expliquer inconsidérément, et le secret le plus intime échappait du fond de son cœur. Semblable à un vase précieux, mais fêlé, d'où s'écoulaient toutes les liqueurs les plus délicieuses, le cœur de ce grand capitaine ne pouvait rien garder. (*Tél.*, XIII)

Philoctète et Nestor sont de tristes exemples de ce que la vieillesse peut avoir de dégradant, propos qui ne convient pas à l'héroïsme antique (v. le comportement réservé à Nestor par Agamemnon et Achille dans l'*Iliade*):

[...] la vieillesse n'a plus rien de souple, la longue habitude la tient comme enchaînée; elle n'a presque plus de ressource contre ses défauts. Semblables aux arbres dont le tronc rude et noueux s'est durci par le nombre des années

¹⁹ «[...] le nom d'Œbaliens était d'usage courant chez les auteurs latins pour désigner les Spartiates» – Jean Bérard, *La colonisation grecque de l'Italie méridionale et de la Sicile dans l'antiquité*, Boccard, 1957, p. 168, n. 7. Les Œbaliens sont mentionnés aussi par Marafioti, *Croniche et antichità di Calabria*, Padova, 1601, p. 212b. Chez Ovide, *Mét.*, XV, 50, et Virgile, *Géorgiques*, IV, 125, Tarente est considérée une colonie lacédémonienne, mais aucune source n'associe Philoctète *oikiste* aux Lacédémoniens.

et ne peut plus se redresser, les hommes, à un certain âge, ne peuvent presque plus se plier eux-mêmes contre certaines habitudes qui ont vieilli avec eux et qui sont entrées jusque dans la moelle de leurs os. (*Tél.*, XIII)

Loin de contribuer à la victoire, Philoctète et Nestor provoquent toutes sortes d'événements malheureux sur le champ de bataille. Inutile au combat, dangereux pour ses camarades qui doivent le protéger au lieu de combattre efficacement, Nestor assiste impuissant à la mort de son fils Pisistrate. Philoctète semble se débrouiller mieux au début :

[...] Adraste et Philoctète se cherchaient; leurs yeux étaient étincelants, comme ceux d'un lion et d'un léopard qui cherchent à se déchirer l'un l'autre dans les campagnes qu'arrose le Caïstre. Les menaces, la fureur guerrière et la cruelle vengeance éclatent dans leurs yeux farouches; ils portent une mort certaine partout où ils lancent leurs traits; tous les combattants les regardent avec effroi. Déjà ils se voient l'un l'autre, et Philoctète tient en main une de ces flèches terribles qui n'ont jamais manqué leur coup dans ses mains et dont les blessures sont irrémédiables [...] (*Tél.*, XV)

Cette fois, la flèche fatale manque son coup, détournée par Mars; Philoctète est blessé par un coup de lance, mais parvient à tuer ce rival importun, dont il contemple plein de pitié le cadavre, avant d'être porté au camp, blessé et humilié: «Archidame [...] l'enlève du combat dans le moment où Adraste l'aurait abattu sans peine à ses pieds» (*Tél.*, XV).

Un autre héros grec fait son apparition, demandant la permission de fonder une cité: c'est Diomède que Philoctète embrasse, scène invraisemblable, sauf chez Fénelon; «ils se racontent leurs tristes aventures» avant de rejoindre Nestor dans sa tente (*Tél.*, XVI). C'est la fin d'une guerre honteuse et tragique pour les héros de Troie – «le vaillant Diomède, le sage et inconsolable Nestor, et le fameux Philoctète, digne héritier des flèches d'Hercule» (*Tél.*, XVI) –, dont «Télémaque, les larmes aux yeux» se sépare, en route vers de nouvelles aventures.

La confession de Philoctète

En plus de ce Philoctète emporté et décrépît, Fénelon présente un autre, un Philoctète adonné à la réflexion et au soliloque. Sa confession du livre XII est constituée de deux volets, la mort d'Hercule et l'exil à Lemnos, articulés à l'aide d'une cheville narrative, le parjure du héros à l'incitation d'Ulysse, suivi de la blessure au pied. L'ir-

ruption du monologue dans le récit est une astuce qui permet au narrateur de combiner récit et représentation directe. L'effet est une intense participation du lecteur, peut-être pas aussi intense que celle de Télémaque en train d'écouter Philoctète qui sera fréquemment citée comme l'équivalent moderne de l'émotion qu'aurait pu provoquer le *Philoctète* de Sophocle à Athènes :

Toutes les passions différentes qui avaient agité Hercule, Philoctète, Ulysse, Néoptolème, paraissaient tour à tour sur le visage naïf de Télémaque, à mesure qu'elles étaient représentées dans la suite de cette narration. [...] Quand Philoctète dépeignit l'embarras de Néoptolème, qui ne savait point dissimuler, Télémaque parut dans le même embarras, et, dans ce moment, on l'aurait pris pour Néoptolème. (*Tél.*, XIII)

Vaincu par la « vertu douce et modeste » de Télémaque, le Philoctète de Fénelon, aigri par l'âge, la souffrance et les déboires, décide de « lui raconter ce qui avait allumé dans son cœur tant de haine contre Ulysse ». Mais il choisit de « reprendre [son] histoire de plus haut », c'est-à-dire depuis l'empoisonnement d'Hercule.

Hercule et Philoctète. Fénelon a écrit pour l'illustre élève de l'éducation duquel il s'était occupé de 1689 à 1699 plusieurs ouvrages instructifs et édifiants inspirés de la tradition antique dont les *Dialogues des morts anciens et modernes*. Le dialogue de deux illustres morts au destin posthume différent, Hercule et Thésée, est réécrit d'après Diodore (*Bibliothèque historique*) et Lucien (*Dialogues des morts – Diogène et Hercule*) : alors que Thésée n'est qu'une ombre traînant dans les Enfers, Hercule se retrouve « au rang des immortels dans le haut Olympe »²⁰. Le but de ce dialogue est tout didactique, avec une pointe de militantisme chrétien : Thésée, pas plus que Lactance, ne croit à la divinité d'Hercule et lui reproche que c'est pour cacher cette supercherie que Philoctète est obligé de prêter serment²¹.

L'Hercule que l'on rencontre dans *Télémaque* est, comme celui des *Dialogues des morts*, un personnage dont « le cruel enfant Cupidon se jouait » au point d'en annuler la gloire (*Tél.*, XII). C'est un Hercule qui souffre de ne pouvoir maîtriser sa libido, qui se croit « le plus lâche et le plus efféminé de tous les hommes » à cause de son amour aveugle pour Omphale et qui est pourtant toujours prêt à recommencer. Il épouse Déjanire qu'il délaisse « bientôt » (Fénelon comprime le temps) pour Iole. Suit l'épisode de « la fatale tunique » de Nessus et de l'empoisonnement d'Hercule.

²⁰ *Hercule et Thésée* in Fénelon, *Dialogues des morts anciens et modernes avec quelques fables composées pour l'éducation d'un prince*, Paris, 1766, p. 11.

²¹ « [...] prier Philoctète en mourant de cacher ton sépulcre, afin qu'on te crût un dieu » – idem, p. 8.

Fénelon combine différentes sources, se trompant parfois sur les détails ou choisissant de le faire lorsqu'il parle de «cette fatale tunique que le Centaure Nessus avait laissée [à Déjanire] en mourant, comme un moyen assuré de réveiller l'amour d'Hercule [...], pleine du sang venimeux du Centaure». Dès qu'il l'enfile, Hercule sent «le feu dévorant qui se glissait jusque dans la moelle de ses os»; il tue le malheureux Lichas, le transformant «en un rocher qui garde encore la figure humaine». Philoctète ne veut pas partager son sort et songe à se «cacher dans les cavernes les plus profondes». L'Hercule de Fénelon, comme celui d'Ovide, abat la forêt et bâtit son bûcher. Regrettant son emportement causé par la souffrance, Hercule appelle Philoctète:

Mais, hélas! cher ami, où est-ce que tu fuis? [...] crois-tu que je puisse oublier l'amitié que je te dois et vouloir t'arracher la vie? Non, non, je ne cesserai point d'aimer Philoctète. Philoctète recevra dans son sein mon âme prête à s'envoler: c'est lui qui recueillera mes cendres. Où es-tu donc, ô mon cher Philoctète, Philoctète, la seule espérance qui me reste ici-bas? (*Tél.*, XII)

Réconforté par la présence de son ami, raconte Philoctète, il veut l'embrasser, mais se retient «dans la crainte d'allumer dans mon sein le feu cruel dont il est lui-même brûlé»²². Condamné à mourir dans des tourments terribles, sans la consolation d'embrasser un être cher, Hercule monte sur le bûcher, et, après l'avoir recouvert de la peau du lion de Némée, demande à Philoctète de mettre le feu. Les mains «tremblantes et saisies d'horreur» (réminiscence de Sénèque), il obéit.

Philoctète joue un rôle important dans la scène de la mort d'Hercule, comme dans *Hercule sur l'Œta*: il écoute sa confession, allume le bûcher, en plus de recevoir l'âme de son ami (?) et de recueillir ses cendres. Une confession en deux temps, à vrai dire: un premier aveu, dans lequel Hercule explique la cause de ses souffrances, livrant un enseignement moral sur la fidélité conjugale et la maîtrise de soi²³, doublé d'un message d'amitié; un second aveu, au moment où la flamme s'avive, qui a toute l'apparence d'un testament:

²² «Approche, enfant; ne fuis pas ma souffrance, même si tu dois mourir de ma mort.» – Sophocle, *Les Trachiniennes*, 797. Il pourrait aussi s'agir de l'influence d'une des nombreuses paraphrases des *Métamorphoses* d'Ovide médiévales ou renaissantes, comme celle de Giovanni Andrea dell'Anguillara: «Bacia il suo amico, il qual piangendo il mira,/Poi con invito cor monta la pira.» – *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Giovanni Andrea dell'Anguillara in ottava rima*, Venice, Alessandri Griffio, 1585, strophe 95.

²³ «Après avoir vaincu tant d'ennemis, je me suis lâchement laissé vaincre par l'amour d'une beauté étrangère: je péris, et je suis content de périr pour apaiser les dieux.» – *Tél.*, XII.

C'est maintenant [...], mon cher Philoctète, que j'éprouve ta véritable amitié; car tu aimes mon honneur plus que ma vie. [...] Je te laisse ce que j'ai de plus précieux sur la terre, ces flèches trempées dans le sang de l'Hydre de Lerne. Tu sais que les blessures qu'elles font sont incurables; par elles tu seras invincible, comme je l'ai été, et aucun mortel n'osera combattre contre toi. Souviens-toi que je meurs fidèle à notre amitié, et n'oublie jamais combien tu m'as été cher. Mais, s'il est vrai que tu sois touché de mes maux, tu peux me donner une dernière consolation: promets-moi de ne découvrir jamais à aucun mortel ni ma mort, ni le lieu où tu auras caché mes cendres. (*Tél.*, XII)

On ne comprend pas très bien pourquoi Philoctète doit cacher ses cendres dès lors que, à la différence de ce qui est dit dans *Dialogues des morts anciens et modernes*, cette fois on ne conteste pas son apothéose. En effet, Fénelon conserve le dénouement de la tragédie de Sophocle qu'il christianise: à l'apparition d'Hercule «sur un nuage», comme il est dit dans la traduction du père Brumoy, il avait préféré un Hercule en gloire – «je vois Hercule dans un nuage éclatant; il était environné de rayons de gloire» –, semblable au Fils de l'homme (Matthieu 24, 30).

La cheville narrative. Empruntant à Sophocle le passage sur la possession des flèches, source de malheurs (*Phil.*, 776–778), Fénelon peut passer de l'histoire d'Hercule à celle de la guerre de Troie: les Grecs apprennent que pour conquérir Troie ils ont besoin des flèches d'Hercule et envoient quelqu'un le chercher ou récupérer ses flèches.

La rencontre Ulysse–Philoctète sur le mont Œta anticipe sur les circonstances de leur autre rencontre, dix ans plus tard, à Lemnos. Philoctète se rappelle la «douce et puissante persuasion»²⁴ dont fait preuve Ulysse qui vient le trouver alors qu'il ne pouvait se consoler d'avoir perdu le grand Alcide (*Tél.*, XII). Ulysse mobilise toute son éloquence, simulant l'empathie: «il parut presque aussi affligé que moi: il versa des larmes; il sut gagner insensiblement mon cœur et attirer ma confiance; il m'attendrit pour les rois grecs, qui allaient combattre pour une juste cause et qui ne pouvaient réussir sans moi.» (*Tél.*, XII). Une fois insinué dans l'intimité de Philoctète, Ulysse change de stratégie: «il me pressait de lui découvrir le lieu où j'avais caché

²⁴ Fénelon utilise l'expression «la douce et puissante persuasion était sur les lèvres de votre père», inspirée du poète Eupolis, selon Al. Cahen, *op. cit.*, p. 211, n. 2. L'expression est utilisée par Télémaque («la douce persuasion avait coulé de ses lèvres» – *Tél.*, XV) et Antiope («si elle ouvre la bouche, la douce persuasion et les grâces naïves coulent de ses lèvres» – *Tél.*, XVI). V. aussi l'expression «la douce persuasion coulait de ses lèvres comme un ruisseau de miel», *Tél.*, IX, qui caractérise le discours de Nestor (*Il.*, I, 249).

ses cendres» (*Tél.*, XII). Philoctète veut garder le secret sur la mort d'Hercule, mais montre du pied l'endroit de la sépulture :

Il ne put jamais néanmoins m'arracher le secret de la mort d'Hercule, que j'avais juré de ne dire jamais; mais il ne doutait point qu'il ne fût mort, et il me pressait de lui découvrir le lieu où j'avais caché ses cendres. Hélas! j'eus horreur de faire un parjure en lui disant un secret que j'avais promis aux dieux de ne dire jamais; mais j'eus la faiblesse d'éluder mon serment, n'osant le violer; les dieux m'en ont puni: je frappai du pied la terre à l'endroit où j'avais mis les cendres d'Hercule. (*Tél.*, XII)²⁵

Selon Al. Cahen, Fénelon puise son inspiration dans Servius²⁶. Il fallait plutôt penser à un auteur s'en inspirant, car Servius ne mentionne pas d'oracle, d'autant moins l'oracle d'Apollon; il ne fait pas venir Ulysse sur *Œta*; il indique que le héros s'est blessé au cours des combats. Le texte de Jean Lemaire de Belges (ou d'un auteur qui s'en est inspiré) semble plus proche du texte de *Télémaque*. En effet, chez l'indiciaire de la Maison de Bourgogne on retrouve la mention de l'oracle d'Apollon, Ulysse chargé de remplir le commandement de l'oracle, la blessure qui se produit pendant que le héros se rendait à Troie «pour le peché de son pariurement», et même la guérison incomplète de la plaie²⁷.

Les circonstances de la blessure et de l'abandon de Philoctète sont inventées donc par Fénelon en marge de la tradition. Cette séquence narrative se clôt sur un aveu paradoxal de Philoctète sur son abandon dont fut chargé Ulysse: «J'ai reconnu, depuis, qu'il l'avait fait parce qu'il préférait l'intérêt commun de la Grèce et la victoire à toutes les raisons d'amitié ou de bienséance particulière» (*Tél.*, XII). Ce Philoctète qui justifie son abandon et considère juste le comportement d'Ulysse envers lui a de quoi surprendre! Remarquons pourtant que le Philoctète de Quintus se montre très conciliant une fois revenu dans le camp des Grecs, y compris à l'égard d'Ulysse («Ami, je te pardonne comme à tous les Argiens, s'il en est d'autres encore qui aient mal agi à mon endroit.» – Quintus, IX, 520–522)²⁸.

²⁵ Philoctète avoue qu'Hercule est mort chez Servius et Lemaire de Belges: «il confessa qu'il estoit mort & lui monstra le lieu de sa sepulture [...] en lui enseignant du pied de peur de se parjurier» – *Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troye par maître Jean Lemaire de Belges, avec la Couronne Margarithique et plusieurs autres œuvres de luy, non jamais encore imprimées*, Lyon, 1549, p. 245.

²⁶ Al. Cahen, *op. cit.*, p. 212, n. 3.

²⁷ Jean Lemaire de Belges, *op. cit.*, pp. 245–246.

²⁸ Selon Fr. Vian, on peut y voir une influence du *Philoctète* d'Euripide (fr. 799 Nauck) – Quintus de Smyrne, *La Suite d'Homère*, t. 2, Paris, Belles Lettres, 2003, p. 173.

Philoctète à Lemnos. Si, pour composer l'histoire de la mort d'Hercule et la séquence de transition, Fénelon avait amalgamé diverses sources, pour la seconde partie de la confession de Philoctète il se propose de réécrire sous la forme d'un récit la tragédie homonyme de Sophocle ; à la fin du récit, Philoctète ajoute quelques phrases sur ses aventures post-lemniennes : le départ pour Troie, sa guérison partielle qu'il doit à Machaon et Podalire (« j'ai retrouvé toute ma vigueur, mais je suis un peu boiteux »), et la mort de Pâris.

Cette partie de la confession de Philoctète passe pour la première traduction de la pièce de Sophocle en français, mieux encore, pour une traduction exemplaire, qui servira de modèle à tous ceux qui traduiront en français le texte antique aux XVIII^e et XIX^e siècles²⁹. Le prestige de Fénelon est si grand qu'un rédacteur de la *Correspondance littéraire* pense que si La Harpe « se permettait de substituer au dénouement de Sophocle celui qui se trouve tout fait dans l'épisode de *Télémaque*, nous osons présumer que la pièce ne réussirait guère moins sur notre théâtre qu'elle ne réussit autrefois sur celui d'Athènes » (*Correspondance littéraire, philosophique et critique*, septembre 1780) !

Les éloges enthousiastes ne doivent pas faire oublier la réalité. Fénelon décide de convertir une pièce de théâtre en un récit, ce qui implique des altérations importantes du texte et une certaine lourdeur de la narration, de nombreux paragraphes commençant par un connecteur temporel. L'auteur procède à un certain nombre de retranchements et de raccourcis par rapport à l'hypotexte. Ainsi, il retranche tout l'acte I de la tragédie (*Phil.*, 1–218), la scène du marchand (*Phil.*, 542–627) et la scène dans laquelle Ulysse use de la force pour empêcher Philoctète de se suicider (*Phil.*, 978–1003). Après avoir procédé à de telles altérations du texte sophocléen, Fénelon a du mal à recoller les morceaux : Philoctète trouve dans son antre un jeune homme, mais quelques paragraphes plus loin il s'adresse aux marins ayant accompagnés Néoptolème, dont il n'avait fait aucune mention antérieurement ; oubliant qu'il avait déjà placé Néoptolème à l'intérieur de la grotte, il l'y fait entrer (« Aussitôt Néoptolème entre dans ma grotte pour admirer mes armes. » – *Tél.*, XII), pour respecter ce qui se passe dans la tragédie de Sophocle (*Phil.*, 675).

²⁹ À titre d'exemple cette remarque de l'helléniste Guillaume Dubois de Rochefort qui, après avoir copié une phrase de Fénelon dans sa propre traduction, s'excuse de ne pouvoir le suivre toujours aussi fidèlement à cause de « la liberté qu'il a prise dans la manière dont il a imité » – Guillaume Dubois de Rochefort, *Théâtre de Sophocle*, t. 2, Paris, Nyon l'aîné et Fils, 1786, p. 203, n. 1. Au XIX^e siècle l'admiration envers Fénelon traducteur du *Philoctète* de Sophocle est aussi grande : « J'ai emprunté à l'auteur du *Télémaque* quelques passages de son bel épisode du XV^e livre, toutes les fois que l'exactitude l'a permis. Ils respirent toute la simplicité antique ; on ne pouvait traduire Sophocle avec plus de vérité. » – *Tragédies de Sophocle par M. Artaud*, III^e éd., Paris, Garnier Frères, 1842, p. 208.

De l'usage du mythe au XVII^e siècle

Le roman de Fénelon est un ouvrage explicitement et expressément idéologisé, un ouvrage à intention pédagogique aussi, écrit par un prélat érudit, conscient de son rôle auprès du Dauphin comme il l'avait été auprès du duc Paul de Beauvillier pour lequel il avait rédigé le *Traité de l'éducation des filles*.

Il y en a qui ont vu dans l'usage du mythe un indice de la modernité de Fénelon, qui ont considéré que « l'antiquité classique donnait à l'écrivain une liberté pour aborder hors des cadres de la théologie les ultimes questions auxquelles leur radicalité, voire leur brutalité, ne permettaient pas d'être exprimées dans les termes de la doctrine chrétienne »³⁰. Force est de constater que « le recours aux mythes antiques, à la fiction des dieux et des héros » est pourtant soumis à la vision théologique et qu'il n'y a rien de moderne ou d'original dans la manière dont il utilise le mythe ; Fénelon respecte ce que recommandent les pédagogues théologiens de l'époque et les considérations du père Jouvancy³¹ ou *La Méthode* de Louis Thomassin renseignent suffisamment sur le rôle réservé aux lettres classiques, à la culture des Gentils dans l'éducation et l'instruction des jeunes à la fin du XVII^e siècle. Ainsi, le père Thomassin se proposait dans le chapitre XII du premier livre de cet ouvrage – dont l'intitulé est *On passe aux Tragedies de Sophocle & d'Eschyle, & aux Comedies d'Aristophane, pour découvrir si la lecture en peut estre utile pour les mœurs* – de « remarquer les plus importantes veritez de la Religion Chrestienne, & de belles Regles de Morale, dans les Tragedies de Sophocle & d'Eschyle »³². L'interprétation des *Trachiniennes* qu'il donne est symptomatique et sa conclusion, sans équivoque :

La Gentilité n'a pas laissé de canoniser & de déifier Hercule après sa mort, & de feindre qu'il avoit épousé dans le Ciel Hebé ou la Jeunesse, fille de Junon, pour pousser jusqu'au bout l'imitation de JESUS-CHRIST, qui est le vrai libérateur & le Fort, qui par sa mort a vaincu la mort, & a mérité la vie & la gloire immortelle pour tous les hommes.³³

³⁰ Jacques Le Brun, *Célébrations nationales*, 1999.

³¹ « 'L'interprétation des auteurs, dit le P. Jouvancy, doit être faite de telle sorte que, quoique profanes, ils deviennent tous les hérauts du Christ d'une certaine façon (*Christi præcones quodammodo fiant*)'. Le but de la Société de Jésus, ne l'oublions pas, était exclusivement de faire des chrétiens. 'On s'occupera des belles-lettres, disent les *Constitutions*, afin d'arriver plus aisément à mieux connaître et à mieux servir Dieu.' » – Gabriel Compayré, *Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le seizième siècle*, t. I, Paris, Hachette, 1911, p. 189. La citation de Gabriel Compayré renvoie à Jouvancy, *Ratio discendi et docendi*, II, ch. I, 3 (version définitive en 1703).

³² Louis Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures*, 1681, p. 162.

³³ Idem, p. 165.

Il ne faut pas y voir une approche française ou continentale, la charge morale du théâtre antique était importante en Angleterre aussi, dans le contexte tendu de la Restauration :

Philoctetes calls the Gods Kakos [evil] and Libells their Administration. This Officer we must understand was left upon a Solitary Island, ill used by his Friends, and harrass'd with Poverty and Ulcers, for Ten years together. These, under the Ignorance of Paganism, were trying Circumstances, and take off somewhat of the Malignity of the Complaint. Afterwards He seems to repent, and declares his Assurance that the Gods will do Justice, and prays frequently to them. The Conclusion of this Play is remarkably Moral. [...] Hercules [...] acquaints Philoctetes with his own glorious Condition; That his Happiness was the Reward of Virtue, and the Purchase of Merit. He charges him to pay a due regard to Religion; for Piety would recommend him to *Jupiter* more than any other Qualification.³⁴

Notons aussi l'opinion d'un adversaire de Collier qui souligne la différence entre la religion chrétienne et le paganisme :

Reverence for the Gods, who are so very tender of'em, in return for their oblations, that 'tis high Treason to bear 'em any good Will. No doubt but Religion must shoot, and flourish mightily under such a hopeful Prospect of Reward. Sophocles has been altogether as careful of Religion in his *Philoctetes*. That Spark, with his Carcass rotten, and full of aches and ulcers, hectors the Gods at a strange rate, and they think it worth their while to cajole him into their service. *Hercules* is sent to make him a fine Speech, and large promises to invite him to obedience, and allure him over to their Party. *Oedipus* is made Virtuous, Just, and Wise, but unhappy thro a Fatality, against which his Virtue is no security; Justice requires that he shou'd be rewarded and encouraged, but Providence will have him afflicted, and punisht with extremity of Rigour. Can any thing be more disserviceable to Probity and Religion, than these Examples of Injustice, Oppression, and Cowardice in their Gods? They cherish those Passions, and reward those Vices.³⁵

³⁴ Jeremy Collier, *A short view of the immorality, and profaneness of the English stage together with the sense of antiquity upon this argument*, London, S. Keble, R. Sare and H. Hindmarsh, 1698, p. 93. L'ouvrage a été traduit en français en 1715.

³⁵ James Drake, *The antient and modern stages survey'd, or, Mr. Collier's view of the immorality and profaness of the English stage set in a true light wherein some of Mr. Collier's mistakes are rectified, and the comparative morality of the English stage is asserted upon the parallel*, London, Abel Roper, 1699, p. 199.

Consciemment mais aussi inconsciemment, Fénelon fait résonner dans son *Télémaque* des échos chrétiens³⁶, il fait subir des détournements théologiques ou moraux aux textes païens convoqués³⁷. Ainsi, l'archevêque de Cambrai n'hésite-t-il pas à subordonner les vertus cardinales aux vertus théologiques : Philoctète, dépouillé de son héroïsme dans les séquences épiques de *Télémaque* (livres XV et XVI), apparaît dans sa confession toujours en proie à la fureur et au ressentiment, toujours en colère, et d'autant plus lamentable qu'on lui oppose un Ulysse qui se caractérise par l'« intrépidité » et la « patience ». Le Philoctète de Sophocle, prêt à mourir dans la solitude de Lemnos et qui renonce du même coup à l'espoir d'être guéri pour ne pas cautionner « les hérauts mensongers des Grecs [...] hardis en paroles [...], lâches au combat » (*Phil.*, 1305–1307), est ainsi vidé de sa substance authentique pour que le père de Télémaque jouisse de la plus grande faveur auprès du lecteur.

Déshéroïsation de Philoctète

Fénelon semble décidé à démythiser Philoctète notamment par la trivialisation de ses attributs, dont les flèches, la blessure, l'ensauvagement.

Le don des flèches, le serment et le parjure. Deux versions du mythe de Philoctète sont constamment utilisées par Fénelon dans son roman, deux sources contradictoires à bien des égards, Servius et Sophocle. Dans la première partie de la confession, Fénelon privilégie Servius – et ceux qui s'en sont inspirés. Or, Servius est formel au sujet du serment exigé par Hercule : les flèches imprégnées du venin de l'Hydre sont la récompense offerte à Philoctète pour garder secrets sa mort et l'emplacement de sa sépulture. Lactance, dans *Institutions divines*, I, 9, doutait de la déification d'Hercule et considérait que les flèches récompensaient Philoctète pour s'être rendu com-

³⁶ « En fondant les deux expressions [d'Ovide, *Mét.*, IX, 172–175], Fénelon retrouve une image mystique qu'il tient de Jérémie. [...] Pour Ovide, Hercule erre sur les sommets de l'Œta comme un taureau blessé, tantôt gémissant, tantôt frémissant de rage. Que retient Fénelon ? Il garde l'évocation du lieu, mais il donne aux cris d'Hercule une ampleur épique, avec des répétitions comparables aux répons des litanies. » – Marguerite Haillant, *Culture et imagination dans les œuvres de Fénelon* « *ad usum Delphini* », Belles Lettres, 1982, p. 147. La phrase de Néoptolème, « Ceux qui n'ont jamais souffert ne savent rien ; ils ne connaissent ni les biens ni les maux ; ils ignorent les hommes ; ils s'ignorent eux-mêmes. », contiendrait une réminiscence de l'*Éclésiastique*, XXXIV, 9, et du sermon évangélique des *Béatitudes* (Matthieu, V, 5) – Alain Lanavère, « Les deux antiquités dans *Les Aventures de Télémaque* », in *Littératures classiques*, n° 70, 2009–3, p. 48.

³⁷ « Voilà pour le narrateur l'occasion de glisser une réflexion théologique sur l'orgueil et la faiblesse de l'homme, qui promet tout de lui-même et ne résiste à rien. Chemin faisant, il rappelle toujours à son lecteur le grand principe du chrétien : se défier de lui-même, refuser la présomption. – N'est-ce pas contre ce péché que le Christ met en garde Pierre ? » – Marguerite Haillant, *op. cit.*, p. 146.

plice d'une supercherie. L'absence d'explication du serment chez Servius, un auteur qui ailleurs mentionne la qualité de *fata troiana* des flèches d'Hercule (Servius, ad. *En.*, II, 13), ainsi que l'importance injustifiée accordée à l'endroit de la sépulture d'Hercule ont conduit à des scénarios fantasques qui devaient justement clarifier ces doutes. Ainsi, au XVI^e siècle Noël le Comte donnait une explication curieuse au désir des Grecs de trouver la tombe d'Hercule: «il n'y avoit pas moyen d'emporter Troye sans les fleches d'Hercules, ou sans les reliques de son corps»³⁸. Interprétant mal un passage de Philostrate (*Héroïques*, 28), Pierre Guillebaud raconte une histoire étonnante:

Peu apres, comme Agamemnon & les autres Grecs continuoient leur voyage vers la Phrygie, ils furent avertis que la teste d'Orphée qui estoit en l'isle de Lesbos, avoit predict que jamais ils ne prendroient Troye s'ils n'avoient les fleches & les cendres d'Hercules: c'est pourquoy ils envoyèrent prier Philothethés fils de Pean, qui avoit celles-là, & sçavoit où estoient celles-cy, de les en favoriser: lequel leur respondit qu'il leur porteroit bien les fleches, mais non les cendres de ces [sic!] Heros, parce qu'il avoit iuré de ne les découvrir jamais: Toutesfois, à la fin [...] il mena ceux qu'on luy avoit envoyez vers le mon Oeta, & leur monstra du pied le lieu où ces cendres reposoient; apres quoy l'une de ces fleches luy tomba sur ce pied, qui le blessa si grièvement, que Machaon eut bien de la peine à le guarir.³⁹

Cette assertion qui fait des reliques d'Hercule des *fata troiana* est probablement à l'origine du *topos* des flèches enterrées mentionné dans des histoires assez confuses:

[Hercule] tout près de mourir, lui ordonna d'enfermer ses flèches dans sa tombe, & le fit jurer de ne jamais découvrir le lieu de sa sépulture: il lui donna en même tems ses armes teintes du sang de l'hydre. Les Grecs ayant appris de l'Oracle, qu'on ne prendroit jamais Troye sans les flèches d'Hercules, Philoctete pour n'être pas parjure, frapa du pied l'endroit du tombeau où elles étoient enfermées. Mais il ne viola pas moins son serment, & pour punition il reçut une blessure dangereuse au siège de Troye, dont Machaon le guérit.⁴⁰

³⁸ Noël le Comte, *Mythologie, c'est-à-dire explication des fables [...] extraites du latin*, Lyon, 1607, p. 284.

³⁹ Pierre de Saint-Romuald, *Trésor chronologique et historique*, Paris, chez Antoine Sommaville, 1642, p. 288.

⁴⁰ Pierre Chompré, *Le dictionnaire abrégé de la Fable, pour l'intelligence des poètes, et la connaissance des tableaux et des statues, dont les sujets sont tirés de la fable*, Paris, chez Jean Desaint, 1745, p. 226. Première édition du livre de ce maître de pension en 1727. L'ouvrage, traduit en plusieurs langues, qui en était à sa douzième édition en 1775, continue d'être réédité jusqu'au milieu du XIX^e siècle.

PHILOCTÈTE, fils de Pean, et compagnon d'Hercule, qui près de mourir, lui ordonna d'enfermer ses flèches dans sa tombe, & le fit jurer de ne jamais découvrir le lieu de sa sépulture: il lui donna en même temps ses armes teintes du sang de l'hydre. Les Grecs ayant appris de l'oracle qu'on ne prendrait jamais Troie sans les flèches d'Hercules, Philoctète les leur fit connaître en frappant du pied à l'endroit du tombeau où elles étoient enfermées. Ce parjure fut puni à l'instant, il laissa tomber une de ces flèches sur celui de ses pieds dont il avoit frappé la terre.⁴¹

Dans *Télémaque*, Hercule est bel et bien considéré divin; rien ne l'oblige à conspirer avec Philoctète pour laisser croire à une fausse apothéose. Dans ces circonstances, il est difficile de comprendre et l'interdiction et le serment tels qu'ils apparaissent chez Servius.

Comme dans d'autres circonstances, Fénelon ne réussit pas à concilier ses sources et certaines incohérences subsistent dans son texte: au début de l'histoire, l'endroit de la sépulture d'Hercule doit rester secret («tu peux me donner une dernière consolation: promets-moi de ne découvrir jamais à aucun mortel ni ma mort, ni le lieu où tu auras caché mes cendres»); à la fin de la confession de l'archer, il est devenu un lieu de vénération d'Hercule, où on peut lui offrir des sacrifices. Remarquons que si, chez Sophocle, la part du butin à porter à la tombe d'Hercule est exigée «en mémoire de [ses] flèches» (*Phil.*, 1431–1433), chez Fénelon celui-ci demande qu'après la prise de Troie Philoctète envoie «de riches dépouilles à Péan [...] sur le mont Cœta», qui «seront mises sur [son] tombeau comme un monument de la victoire due à [ses] flèches» (*Tél.*, XII)⁴².

La blessure. Traditionnellement, Philoctète est mordu par un serpent pendant qu'il cherchait un autel ou lors d'un sacrifice – dans un endroit sacré, lors d'un rituel sacré. Chez Servius il se blesse avec une flèche pendant qu'il s'entraîne, c'est-à-dire dans l'exercice de ses fonctions guerrières. Ces sources antiques qui mentionnent les circonstances de la blessure sont bien connues au XVII^e siècle et Mme Dacier les résume dans une note critique de son édition de Darès et Dictys:

[Dictys] dit que Philoctète fut mordu par un serpent près de l'autel de Chrysa de Troade. Mais d'autres placent cette Chrysa à Lemnos. Ainsi un commentateur d'Homère. D'autres près de Lemnos, comme celui de Sophocle:

⁴¹ *Nouveau dictionnaire historique-portatif ou histoire abrégée de tous les hommes qui se sont fait un nom par des talents, des vertus, des forfaits, des erreurs*, t. III, Amsterdam, 1766, p. 533.

⁴² «Tu me réserveras les dons de l'armée, tu les mettras sur mon tombeau, comme un monument de la victoire dûe à mes flèches.», dira le père Brumoy dans sa traduction.

«La ville de Chryse est située près de Lemnos; Philoctète y fut mordu par un serpent, lorsqu'il cherchait l'autel sur lequel avait sacrifié Hercule partant pour le siège de Troie.» Philostrate, dans ses *Images*, écrit que Philoctète fut blessé près de l'autel de Chrysa à Lemnos [...] D'autres, Stéphane de Byzance, Suidas, racontent que cela se fit dans l'île de Naea, entre Lemnos et l'Hellespont [...]. Certains racontent qu'il fut blessé par la chute d'une flèche, voir Servius sur l'*Énéide*. Théocrite⁴³ [...] est le seul à écrire que Philoctète fut mordu par un serpent tandis qu'il admirait le tombeau de Troïlus tué par Achille, situé dans le temple d'Apollon de Thymbre.⁴⁴

Fénelon préfère réécrire cette séquence de la blessure en marge de la tradition – la blessure de Philoctète est causée par une flèche, lors d'une chasse :

Comme je passais dans l'île de Lemnos, je voulus montrer à tous les Grecs ce que mes flèches pouvaient faire. Me préparant à percer un daim qui s'élançait dans un bois, je laissai, par mégarde, tomber la flèche de l'arc sur mon pied, et elle me fit une blessure que je ressens encore. (*Tél.*, XII)

Il compose la scène en combinant des sources anciennes (accident arrivé à Lemnos) et une source tardive (commentaire de Servius, blessure provoquée par une flèche). Dans les textes antiques que Fénelon connaît bien Philoctète se sert des armes d'Hercule pour chasser non avant, mais après s'être blessé – et seulement pour pourvoir à ses besoins pendant son exil à Lemnos (Sophocle; Ovide, *Mét.*, XIII, 50–54; Cicéron renvoyant à Accius, *ad Familiares*, VII, 33⁴⁵). Fénelon choisit d'inventer un Philoctète présomptueux, qui utilise les flèches pour se vanter, ce qui le rend indigne de l'héritage qu'il a reçu.

L'abandon à Lemnos. La cause de l'abandon est diversement justifiée chez Sophocle : selon Ulysse, les cris de Philoctète empêchaient les Grecs de «procéder en paix à une libation [ou] à un sacrifice» (*Phil.*, 8–11). Ulysse ne mentionne pas la mauvaise odeur dégagée par la plaie, c'est Philoctète qui lui demande s'il n'est plus pour lui «un infirme qui sent mauvais», si les libations et les offrandes sont, dix ans plus tard, possibles en sa présence (*Phil.*, 1032–1034). C'est toujours Philoctète qui avertit

⁴³ Pseudo-Théocrite ou plutôt Dosiadas.

⁴⁴ Françoise Letoublon, «Darès le Phrygien et Dictys de Crète», in Martine Furno, *La collection Ad usum Delphini*, t. II, Ellug, Grenoble, 2005, p. 245. La citation est tirée de l'édition *ad usum Delphini* de Darès et Dictys, parue en 1680, chez l'imprimeur Lambert Rouland, commentée par Anne Lefèvre.

⁴⁵ V. cette scène de chasse évoquée par Hercule pendant qu'il faisait don de ses armes à Philoctète dans Sénèque, *Hercule sur l'Œta*, 1652–1659.

Néoptolème du dégoût que provoque sa blessure (*Phil.*, 473–474), déplorant l'ennui qu'il causera à l'équipage lors de la traversée (*Phil.*, 889–892), et le fils d'Achille, à son tour, en parle au chœur (*Phil.*, 519–520).

Dans le roman de Fénelon, les causes de l'abandon de Philoctète sont, d'une part, les effets fâcheux de la blessure, odeur, cris qui gênaient les Grecs et empêchaient le déroulement des rituels (« on ne pouvait plus sacrifier dans le camp, tant l'horreur de ma plaie, son infection et la violence de mes cris troublaient toute l'armée » – *Tél.*, XII), et, d'autre part, la peur de la vengeance des dieux :

[...] je remplissais nuit et jour l'île de mes cris : un sang noir et corrompu, coulant de ma plaie, infectait l'air et répandait dans le camp des Grecs une puanteur capable de suffoquer les hommes les plus vigoureux. Toute l'armée eut horreur de me voir dans cette extrémité ; chacun conclut que c'était un supplice qui m'était envoyé par les justes dieux.

La peur de ne pas soulever la colère des dieux – et celle des Grecs – poursuit le héros invalide et empêche toute personne accostant au rivage de Lemnos de le conduire dans sa patrie.

L'endroit de l'abandon. Dans la pièce de Sophocle l'endroit et les circonstances de l'abandon varient selon le personnage qui en parle : Ulysse déclare avoir déposé Philoctète à un endroit précis, ayant choisi un abri convenable au malade (*Phil.*, 15–21), Philoctète dit s'être endormi « sur la rive, à l'abri d'un rocher » (*Phil.*, 271–272). On pourrait concilier ces deux affirmations en supposant qu'Ulysse, après avoir trouvé un abri convenable, aurait transporté Philoctète endormi dans/devant la grotte avant de s'en aller avec le reste de la flotte. Chez Fénelon Philoctète se dit tout simplement abandonné sur la plage. C'est lui qui cherche un abri, mais il est difficile de comprendre pourquoi il choisit justement cette « caverne vide dans ce rocher qui élevait vers le ciel deux pointes semblables à deux têtes », qui « était la retraite des bêtes farouches à la fureur desquelles [il était] exposé nuit et jour ». Fénelon, dans son désir de rendre la situation de Philoctète encore plus pitoyable, s'est laissé aller à sa fantaisie et a imaginé l'archer assailli de monstres tel un nouveau Saint Antoine. Mais cette invention est promise à un bel avenir : l'histoire de Philoctète se ressentira pour longtemps de ces fantaisies, qui enflammeront l'imagination des lecteurs, des auteurs et même des faussaires ! Ceux qui ont gravé la cornaline se trouvant à un moment donné dans la collection du duc d'Orléans prennent pour modèle la description de la grotte telle qu'elle est imaginée par Fénelon⁴⁶ et certains adaptateurs de la tragédie de Sophocle ne manquent pas d'évoquer les monstres qui grouillent

⁴⁶ V. supra *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 20, 5^o.

dans l'île et envahissent la grotte même de Philoctète, tous convaincus qu'il se fondait sur des sources antiques.

Le gage de guérison. La guérison d'une blessure permet au soldat, redevenu apte à exercer son service et à vivre dans le camp, de réintégrer l'armée. Elle marque par ailleurs la fin d'une étape dans le devenir de Philoctète, le passage à un autre stade: la souffrance de Philoctète était une étape obligée avant de se présenter devant les murs de Troie, avant d'accéder à la gloire. C'est ce qu'avait annoncé Hélénius, message rappelé par Néoptolème (*Phil.*, 1337–1342), confirmé par la suite par Héraclès apparu dans un nuage éclatant: «par quelles peines j'ai péniblement passé tour à tour avant de conquérir cette gloire immortelle [...] Au sortir de ces peines, tu vas te faire une vie glorieuse.» (*Phil.*, 1418–1422)

Comment expliquer alors le choix de Fénelon de mettre en scène un Philoctète incomplètement guéri, malgré l'annonce d'un devin («cet homme ne peut guérir que quand il sera devant la muraille de Troie; les enfants d'Esculape le guériront» – *Tél.*, XII.) et la promesse explicite d'un dieu? Car ce Philoctète boiteux n'est pas apte à accomplir son destin héroïque devant Troie. Ajoutons aux contradictions qui émaillent l'histoire de Philoctète réécrite par Fénelon les considérations sur sa santé et sa vigueur. Son Philoctète déclarait: «Je ne souffre plus; j'ai retrouvé toute ma vigueur: mais je suis un peu boiteux.» (*Tél.*, XII) Un peu plus loin, on apprend qu'il a été contraint de se retirer du combat:

[...] il perdait son sang et ses forces; son ancienne blessure même, dans l'effort du combat, semblait prête à se rouvrir et à renouveler ses douleurs: car les enfants d'Esculape, avec leur science divine, n'avaient pu le guérir entièrement. Le voilà prêt à tomber dans un monceau de corps sanglants qui l'environnent. (*Tél.*, XV)

Il y a donc une relation entre intégrité corporelle et possession des flèches, un infirme ne peut faire en sorte que les flèches remplissent leur fonction – on est guerrier tant qu'on est valide. Cette plaie qui ne guérit pas entièrement fait de Philoctète une sorte de Jacob–Israël (*Genèse*, 32, 28). Par contre, la souffrance de Philoctète qui passe au bout de dix ans, jointe au rite de séparation, rime avec expiation, alors que la claudication de l'autre, marque indélébile, a certainement une autre signification.

Philoctète vs Ulysse. Pendant le long monologue contenant la confession du héros on découvre un Philoctète plus réflexif que celui de Sophocle, plus dynamique aussi, qui porte deux jugements différents sur le même sujet à deux époques différentes de sa vie. Le Philoctète de Sophocle ne change pas le long de la pièce; son long séjour

à Lemnos ne fait qu'exaspérer le ressentiment qu'il éprouve au moment où il se retrouve seul sur l'île: plus il pense à son malheur, plus il le trouve injuste. Par contre, le Philoctète de Fénelon avait mis dix ans pour haïr, comme le Philoctète de Sophocle, et peut-être autant pour comprendre avant de pardonner: lors de son abandon et de son séjour à Lemnos, «cette politique [le fait d'être abandonné lui] parut pleine de la plus horrible inhumanité et de la plus noire trahison», mais au fur et à mesure il comprend que la décision d'Ulysse avait été juste. Seul sur l'île, Philoctète ne comprend pas encore «qu'il était juste que les plus sages hommes fussent contre moi, de même que les dieux que j'avais irrités» (*Tél.*, XII). Petit à petit il devient capable de porter un jugement différent non seulement sur le comportement d'Ulysse, mais aussi sur son propre comportement qui lui paraît déterminé excessivement par la souffrance; ainsi, se rappelant les supplications adressées à Néoptolème pour le conduire dans sa patrie, il s'exclame, honteux: «Voilà ce que l'excès de la douleur me faisait dire à Néoptolème» (*Tél.*, XII).

L'altération que subit Ulysse dans cette partie du roman de Fénelon imitée d'après Sophocle est considérable. Fénelon veut réparer la réputation de celui qui s'enorgueillissait d'être chaque fois de l'espèce qu'il faut (*Phil.*, 1049–1050) et en fait un négociateur plus souple qu'il ne l'était chez Sophocle. C'est probablement aussi la raison de la suppression de la scène du marchand, qui rappelle un Ulysse trop industriel pour convenir au procès de réhabilitation entrepris par Fénelon (Philoctète, en vrai repentant, appelle Ulysse «le plus éclairé et le plus industriel dans tous les conseils» – *Tél.*, XII).

Mais glorifier Ulysse c'est rabaisser Philoctète. En effet, plus Ulysse est prévenant et généreux, plus l'entêtement de Philoctète est inexplicable et impardonnable. Comment le défendre dès lors qu'il reconnaît lui-même les ressentiments qui l'animent («je dis à votre père tout ce que la fureur pouvait m'inspirer» – *Tél.*, XII)? Face à la mansuétude d'Ulysse, qui fait signe à Néoptolème de lui rendre ses armes, la tentative de Philoctète de tirer une flèche contre son ennemi semble déshonorante. L'archer est d'ailleurs définitivement discrédité par l'attitude digne d'Ulysse qui, selon Philoctète, «paraissait aussi tranquille contre mes flèches que contre mes injures» (*Tél.*, XII). Animé de sentiments contradictoires, Philoctète est sur le point de reconnaître ses erreurs:

Je me sentis touché de cette intrépidité et de cette patience. J'eus honte d'avoir voulu, dans ce premier transport, me servir de mes armes pour tuer celui qui me les avait fait rendre; mais comme mon ressentiment n'était pas encore apaisé, j'étais inconsolable de devoir mes armes à un homme que je haïssais tant. (*Tél.*, XII)

L'attitude équilibrée et généreuse envers Philoctète qu'adopte Ulysse dans le roman de Fénelon ruine le réseau de relations subtiles qui unissait les trois personnages dans la pièce de Sophocle : Néoptolème, alternativement attiré par lui et par Philoctète, sera attiré uniquement par le Laërtiade qui réunit toutes les vertus dans *Télémaque*. Le signe superficiel de cet équilibre rompu est à retrouver dans la manière de s'adresser des personnages : Philoctète tutoie Ulysse et Néoptolème qui tous les deux le vouvoient.

Une histoire édifiante

Le grand thème que met à nu la confession de Philoctète est la souffrance. Voilà pourquoi il fallait reprendre son histoire de plus haut, depuis l'époque où il vivait en compagnie d'Hercule. En effet, Alcide explique son mal et les causes de sa punition en des termes chrétiens, imité par la suite par Philoctète qui déplore « la faiblesse et l'inconstance des hommes ». Par ailleurs, la souffrance physique et morale de Philoctète, sa déchéance et la vie rude qu'il mène sur l'île suscitent des réflexions sur la fonction rédemptrice de la souffrance. Une citation tirée d'un auteur contemporain de Fénelon pourrait éclaircir les intentions apologétiques de Fénelon :

Quant aux Poètes Grecs, saint Clement d'Alexandrie se plaint de ce que les Païens attribuant tout à une nécessité fatale, leur patience dans les travaux semble être forcée. Les Chrestiens au contraire souffrent tout [...] par un principe de charité. [...] Mais nous avons fait voir en divers endroits que les Poètes ont entendu le Dieu suprême sous le nom de Nature & de Destin. Nous avons vû cy-dessus qu'Enée se soumettoit à tous les travaux qu'il luy falloit souffrir, par un mouvement d'obeïssance aux ordres & aux commandemens de Jupiter. Nous voyons dans Sophocle qu'Hercule se propose pour exemple à Philoctete, pour l'animer aux grands travaux qui l'éleveront à une gloire éternelle [...] ⁴⁷ Philoctete prend aussi-tost la resolution d'entrer dans cette carriere quelque perilleuse qu'elle pût estre, puisque Dieu l'y appelloit. [...] ⁴⁸ C'est obéir volontairement que d'obeïr de la sorte, mesme à des commandemens inévitables. ⁴⁹

Remarquons aussi l'existence dans *Télémaque* d'une sorte de double de Philoctète : Philoclès, compagnon fidèle, conseiller efficace et loyal, devenu la victime in-

⁴⁷ Le père Thomassin cite en latin les vers 1418–1422 du *Philoctète* de Sophocle.

⁴⁸ Même remarque, cette fois pour *Phil.*, 1464–1468.

⁴⁹ L. Thomassin, *La Méthode d'étudier et d'enseigner chrétiennement et solidement les lettres humaines par rapport aux lettres divines et aux Écritures*, pp. 593–594.

nocente d'un complot; exilé à Samos, il s'y est converti à une nouvelle vie, découvrant l'« heureuse pauvreté » loin de ses semblables, vivant dans une « grotte, plus propre à cacher les bêtes sauvages qu'à être habitée par des hommes », mais dont il a du mal à se séparer (*Tél.*, XI). La confusion entre ces deux personnages, aux noms ressemblants, aux destins semblables, pourrait expliquer l'exil à Samos de Philoctète dans le titre de sculptures (Emile Leborgne, *Philoctète dans l'île de Samos*, 3^e quart du XIX^e siècle) ou le titre *Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille dans l'île de Samos* de François Aubry, serrurier.

PHILOCTÈTE DANS LES ADAPTATIONS DE *TÉLÉMAQUE*

Le roman de Fénelon devient au lendemain de sa publication et pour plus de deux cents ans un livre culte : une statistique des plus approximatives réalisée en 1811 montre que depuis 1699, date de la première édition des *Aventures de Télémaque*, et jusqu'en 1750 plus de 49 éditions avaient été publiées ; avant 1811, le texte a été traduit en néerlandais, italien, anglais, suédois, allemand, latin, espagnol, russe, « grec vulgaire », et même mis en vers, en français et dans plusieurs langues dont le latin⁵⁰. *Télémaque* sera imité et adapté par de nombreux auteurs, français et étrangers.

Chantal Grell ne se trompe pas quand elle considère l'influence en matière de mythe de Philoctète de cette « narration fabuleuse en forme de poème héroïque »⁵¹ plus forte que celle du *Théâtre des Grecs* et de Diderot⁵², même si la notoriété de l'histoire de Philoctète dans la seconde moitié du XVIII^e siècle a des causes plus complexes, qui relèvent du contexte culturel européen – découvertes archéologiques, progrès dans le domaine de l'histoire de l'art. Quoi qu'il en soit, *Télémaque* devint un recours obligé en matière de légende de Philoctète aux XVIII^e et XIX^e siècles, qu'il s'agisse de littérature ou de beaux-arts.

Le livre XII du roman de Fénelon servira à son tour d'hypotexte à plusieurs imitations sérieuses et à quelques parodies et même, paradoxalement, d'hypotexte anachronique à la pièce même de Sophocle : ainsi, les réflexions qu'inspire à Philoctète le jeune homme qu'il aperçoit dans sa grotte – « Il me sembla que je voyais Achille, tant il en avait les traits, les regards et la démarche ; son âge seul me fit com-

⁵⁰ V. *Les Aventures de Télémaque*, l'édition de J.-F. Adry, t. I, Paris, chez Louis Duprat-Duverger, 1811, où la liste des éditions du roman parues de 1699 à 1811 s'étale sur 49 pages !

⁵¹ Lettre de Fénelon au père Le Tellier de 1710, citée dans G. Giorgi, « *Les Aventures de Télémaque* : épopée ou roman ? », in *Retours du mythe : vingt études pour Maurice Delcroix*, Amsterdam, Rodopi, 1996, p. 69.

⁵² Chantal Grell, *Le dix-huitième siècle et l'antiquité en France. 1680–1789*, Voltaire Foundation, 1995, p. 336. O. Mandel pensait lui aussi qu'on doit le regain d'intérêt pour le *Philoctète* de Sophocle à Fénelon – Mandel, *op. cit.*, p. 127.

prendre que ce ne pouvait être lui» (*Tél.*, XII) – inspirent Chateaubrun, peut-être aussi Ferrand⁵³.

L'histoire de Philoctète réécrite par Fénelon exerce son influence sur la représentation du héros lors de son exil lemniens – il n'est pas sans intérêt de rappeler que *Télémaque* se trouvait dans la bibliothèque de l'Académie française de Rome⁵⁴. Cette référence est si profondément gravée dans la mémoire des lecteurs qu'elle peut les amener à fausser involontairement les pistes. Ainsi, la peinture *Philoctète dans l'île de Lemnos* de Monsiau n'est pas inspirée par une scène du *Philoctète* de Sophocle dès lors que l'artiste surprend «le moment où après qu'Ulysse lui a fait rendre ses armes, Philoctète dit à Néoptolème: laisse-moi percer mon ennemi»⁵⁵. Les sujets proposés aux élèves de l'École des beaux-arts au début du XIX^e siècle continuent d'être inspirés par le roman de Fénelon:

Le moment du sujet est celui où Philoctète veut percer Ulysse de ses flèches et où Néoptolème l'arrête. Pour Ulysse, il paraissait aussi tranquille contre les flèches que contre les injures. Voyez les *Aventures de Télémaque*, livre XV.⁵⁶

[...] Philoctète se réveille et redemande ses armes que tient Néoptolème. Ulysse survient. Il s'oppose d'abord et consent ensuite à ce qu'on les lui rende. Philoctète a ressaisi ses armes, mais indigné à la vue d'Ulysse, son ennemi, il veut le percer. Néoptolème l'arrête. Cependant Ulysse paraît aussi tranquille contre les flèches que contre les injures de Philoctète.⁵⁷

Ulysse invitant Néoptolème à rendre ses armes à Philoctète, Ulysse acceptant calmement les imprécations de Philoctète, cet Ulysse «de nouvelle fabrique», pour reprendre l'expression de Marivaux, est une invention de Fénelon, comme le rocher à deux pointes semblables à deux têtes dans lequel serait creusée la grotte grouillant de monstres et qu'un faussaire a représenté sur la cornaline de la collection Crozat.

⁵³ «C'est le fils d'un ami que je vois à Lemnos;/Mes yeux dans vos traits retrouvent ce Héros.» – Chateaubrun, *Philoctète*, I, 5; «– Qui lui garantira ma naissance & mon nom?/– Qui, Seigneur? tous vos traits; cette voix noble et fière,/Ce front, où brille encor l'ame de votre père» – Ferrand, *Philoctète*, I, 2, p. 31.

⁵⁴ H. Brandon, «Les peintures à sujets antiques au XVIII^e siècle», in *Gazette de Beaux-arts*, avril 1963, cité par O. Mandel, *op. cit.*, p. 137, n. 16.

⁵⁵ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810*, Paris, Dubray, 1810, p. 73.

⁵⁶ Séance extraordinaire du mardi 22 juin 1813 pour donner le sujet du grand prix de sculpture – *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, sous la direction de J.-M. Leniaud, t. 1 (1811–1815), Paris, École des Chartes, 2001, p. 220.

⁵⁷ Choix du sujet du grand prix de peinture, séance extraordinaire du lundi 2 juin 1828 – *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-arts*, sous la direction de J.-M. Leniaud, t. 4 (1826–1829), Paris, École des Chartes, 2006, p. 136.

Une autre conséquence de l'énorme succès du roman de Fénelon sera la production de nombreuses adaptations, imitations sérieuses et parodies. Et dans certains de ces ouvrages apparaît aussi Philoctète.

Imitations sérieuses

LAURENT BORDELON, *LES SOLITAIRES EN BELLE HUMEUR. ENTRETIENS RECUEILLIS DES PAPIERS DE FEU M. LE MARQUIS DE M****, PARIS, 1722. Un prêtre polygraphe, Laurent Bordelon (1653–1730), est l'auteur d'un ouvrage curieux, dans lequel il intègre une «tragédie en musique», *Télémaque en Hespérie*, inspirée du roman de Fénelon. Un jeune abbé qui voulait vaincre la vertu d'une demoiselle réputée pour son esprit découvre qu'elle se passionnait pour l'opéra et lui apporte un livre qui en contenait deux, *Télémaque* et *Pirame & Thisbé*. Émilie, déçue du livret tiré du roman de Fénelon, son livre favori, lui propose d'écrire «un Opera de notre façon»⁵⁸. Elle invite donc l'abbé à versifier un épisode du roman de Fénelon et, au grand étonnement de son adorateur, elle choisit «une intrigue dont le Nœud fût plus intéressant, & le dénouement plus heureux», l'épisode de la visite de Télémaque chez Idoménée (pp. 172–173). L'abbé pourra donc composer sa tragédie en musique du nom de *Télémaque en Hespérie*, dont un personnage secondaire est «Philoctète, chef des Petiliens» (p. 175).

Inspiré par Émilie, l'abbé invente une rivalité entre Phalante et Télémaque qui risque de compromettre les efforts militaires et stratégiques des alliés. Philoctète et Nestor doivent intervenir dans l'acte III pour rappeler leur devoir aux rivaux. Phalante et Télémaque répliquent en chantant que l'amour vient en premier; Nestor et Philoctète leur demandent également en chantant de remettre à plus tard leur dispute (III, 3, p. 337). Pendant que les deux jeunes rois expriment leur refus, un soldat annonce que les ennemis ont forcé le camp. Le sort des alliés est bien triste, d'autant plus que plusieurs de leurs pavillons sont en feu. Un orage éteint l'incendie et la déesse Iris apporte à Télémaque l'égide de Minerve (p. 340). C'est la dernière scène dans laquelle apparaît Philoctète, l'histoire de Télémaque continuant à la page 520 sous la forme d'un ballet.

Ce roman à tiroirs est un des nombreux ouvrages qui, imitant *Télémaque*, espèrent tirer profit de sa notoriété. Il confirme par ailleurs l'intérêt du public pour le couple d'amis Nestor et Philoctète et la notoriété de ces héros acquise grâce au roman de Fénelon.

ANSART, *PHILOCTÈTE OU VOYAGE INSTRUCTIF ET AMUSANT*, 1737. Un autre fruit étrange des *Aventures de Télémaque* est le roman d'un lieutenant de dragons, Ansart,

⁵⁸ Toutes les citations de cet ouvrage sont tirées de Laurent Bordelon, *Les Solitaires en belle humeur. Entretiens recueillis des papiers de feu M. le Marquis de M****, Paris, 1722 (p. 169 pour ce passage).

*Philoctète ou Voyage instructif et amusant*⁵⁹. Il s'agit cette fois d'un écho lointain et déformé du voyage initiatique de Télémaque, Ansart empruntant à Fénelon jusqu'au nom du protagoniste.

Le roman en trois parties présente le destin d'un fils de roi qui apprend à éviter ou à surmonter «les sept causes capitales de notre réprobation»⁶⁰, dont l'avarice, l'orgueil, la volupté, la gourmandise et la paresse. Philoctète, fils de Théodat, roi d'Asie Mineure, subit une initiation au christianisme qui va le conduire à la conversion grâce au messenger de Constantin, Adraste. Ce personnage romanesque, qui n'a rien à voir avec le personnage mythologique sauf le nom, est issu de la conversion du «Gallican» qui aurait épousé Constantine, la propre fille de l'empereur Constantin. Notre lieutenant de dragon n'a pas froid aux yeux lorsqu'il décide, même poussé par l'intention tout à fait honorable de montrer «un Prince qui veut regner suivant la Religion & l'équité»⁶¹, de parler «de la vertu chrétienne en stile romanesque»⁶² – c'est-à-dire d'inventer une idylle entre la sainte et le jeune prince Philoctète qui, à côté de son mentor, est en train de découvrir «les misteres de la foi».

PEDRO DE MONTENGON Y PARET, *EL ANTENOR*, 1788. À la différence d'Ansart, Pedro de Montengón y Paret (1745–1824) suit de plus près l'intrigue de *Télémaque*, sans toutefois imiter servilement son hypotexte. Le personnage éponyme est un prince troyen, le beau-frère de Priam, qui a pu quitter Troie. Anténor, mentionné par Caton l'Ancien, Tite-Live, Virgile et Tacite, plus tard par Dictys et Darès, est un personnage bien connu au moyen âge aussi, quand il devient l'ancêtre mythique de plusieurs peuples européens.

Philoctète imité. Comme dans *Télémaque*, Philoctète est doublement présent dans *El Antenor*: personnage épique, il est impliqué dans le déroulement des activités militaires, ses actions étant rapportées par un tiers (première et seconde partie); sous les feux de la rampe, il fait le récit de sa vie, s'arrêtant sur les périodes les plus attendrissantes, plaidant bien sa cause (seconde partie). Mais l'histoire de Philoctète que dévide Montengón est surprenante à plus d'un égard et mérite bien d'être rappelée.

Philoctète à Troie. Hipoloque⁶³, prisonnier troyen au moment des faits, rapporte la querelle entre Ajax et Ulysse au sujet du Palladium (I^{ère} partie, 2^e livre). L'objet de

⁵⁹ *Philoctète ou Voyage instructif et amusant avec des réflexions politiques, militaires et morales*. Par M. Ansart, Lieutenant de Dragons, Paris, chez de Poilly, 1737.

⁶⁰ Idem, p. II.

⁶¹ Idem, p. VIII.

⁶² Idem, p. VII.

⁶³ Pour faciliter la lecture, j'ai utilisé les noms francisés des personnages. Dans le texte on retrouve Hipoloco, Antenor, Filoctetes, Laodoco, Heleno, Ulises, Fenix, etc.

la dispute est emprunté à Dictys, V, 14, chez lequel cette querelle remplace le traditionnel jugement des armes, alors que les arguments sont empruntés à Ovide (*Mét.*, XIII, 1–122; 296–338) : Ajax reproche à Ulysse d’avoir causé la mort de Palamède, d’avoir abandonné Philoctète sur l’île de Lemnos, de n’avoir pas prêté secours à Nestor blessé. Selon Hipoloque, Philoctète, déjà guéri, assistait à la querelle avec d’autres chefs, dont Mérion, Ajax fils d’Oïlée, Teucer, Diomède (*El Antenor*, t. I, pp. 65–68)⁶⁴. Malheureusement, le romancier ne lui donne pas la parole pour exposer son point de vue qu’il fera pourtant connaître dans la seconde partie du roman.

La deuxième mention de Philoctète dans le roman est chronologiquement antérieure à la querelle du Palladium : cette fois Anténor évoque devant le roi Ytolco les circonstances dans lesquelles Ulysse avait ramené Philoctète à Troie (I^{ère} partie, 2^e livre). Pendant la huitième année de guerre, Hélénos, menacé de mort par Ulysse, lui dévoile pourquoi les efforts des Grecs n’ont pas abouti : « Troya no pereceria, si no traian al campo griego á Filoctetes, y si no conseguian sacar de la ciudad el Palladion » (*El Antenor*, t. I, p. 130). Soucieux de conserver le plus de gloire pour lui-même, Ulysse décide de profiter de ces informations et embarque avec Phénix pour ramener Philoctète qui, ajoute Anténor, avait été abandonné sur l’île sept ans auparavant par le même Ulysse, à cause de ses cris et de l’odeur insupportable qu’exhalait sa plaie gangrenée – Philoctète avait été mordu par le serpent qui gardait le temple d’Apollon à Chrysé qu’il avait voulu piller. Ulysse attend que Philoctète s’endorme dans sa grotte pour pouvoir le lier et le transporter sur sa nef, aidé de ses compagnons (*El Antenor*, t. I, p. 131). Il est reçu avec enthousiasme à Troie, félicité pour sa sagesse. Quelques pages plus loin, après le vol du Palladium et la mort de Patrocle, d’Hector et d’Achille, on apprend que Philoctète a tué Pâris d’une de ses flèches fatales, avant qu’Épéios ne construise le cheval de bois (*El Antenor*, t. I, p. 135).

Philoctète en Hespérie. Dans la deuxième partie d’*Anténor*, Philoctète fait des rencontres étonnantes. Il est déjà installé en Hespérie où il a fondé Pétélie et il fait la guerre à Laodoque, le tyran de Salente, en l’attente de son allié, Diomède (*El Antenor*, t. II, p. 240). Anténor veut rétablir sur le trône le fils d’Idoménée, Mérione ; c’est pourquoi il se rend à Salente avec sa femme Pénélope, la veuve d’Ulysse. Comme il veut pacifier la région – n’oublions pas le vers d’Horace mis en épigraphe, « Antenor censet belli praecidere causam » –, il propose à Philoctète de négocier la paix. En effet, Philoctète veut venger la mort d’Idoménée et protéger les Grecs excédés par le comportement tyrannique de Laodoque. Se fiant à Anténor qu’il connaissait depuis la guerre de Troie, Philoctète se rend dans la cité, y est chaleureusement accueilli et

⁶⁴ Toutes les citations sont tirées de *El Antenor por don Pedro Montengón*, 2 t., Madrid, por Don Antonio de Sancha, 1788. L’auteur traduit lui-même le livre en italien : *L’Antenore del Signor Pietro Montengon*, tradotto dall’originale spagnuolo, II tomes, Venezia, Antonio Curti Q. Giacomo, 1790.

conduit devant la reine, la mère du jeune roi Mérione, qu'il accepte de protéger, ensuite devant la femme du roi, avec laquelle Philoctète s'entretient longuement (*El Antenor*, t. II, p. 272). Quand Anténor lui révèle l'identité de sa femme – Pénélope, la veuve d'Ulysse –, Philoctète s'écrie : « ¡o muger la mas respetable del hombre mas cruel y taymado de la tierra ! » (*El Antenor*, t. II, p. 261). Comme chez Sophocle, il ne peut s'empêcher d'imaginer des morts cruelles pour son ennemi, juste récompense des souffrances qu'il lui a fait subir. Pénélope lui apprend que son ennemi avait été tué par le fils qu'il avait eu de Circé, Télégone. C'est alors qu'Anténor lui demande de raconter ses mésaventures (*El Antenor*, t. II, p. 262). C'est une astuce narrative, car Anténor connaissait l'histoire de Philoctète, mais dans son récit antérieur il avait évité de donner des détails sur l'exil de Philoctète à Lemnos, se contentant de dire : « Vivió todo aquel tiempo el desdichado en aquella isla deshabitada, manteniendose de la caza que alcanzaba con sus flechas, que eran las que habia heredado de Hercules. » (*El Antenor*, t. I, p. 131)

Chez Fénelon Philoctète se confessait devant le fils d'Ulysse, Montengón lui fait conter ses mésaventures devant la femme du même Ulysse. Philoctète n'a pas fini de haïr Ulysse et il le reconnaît devant sa femme, se réjouissant de lui avoir survécu (*El Antenor*, t. II, pp. 262–263). Comme Pénélope garde le silence, Anténor demande au héros de raconter sa vie à Lemnos, l'établissement en Hespérie et la fondation de Pétélie.

Philoctète conteur. La confession de Philoctète commence au début de la guerre de Troie. Les Grecs débarquent au cap Sigée et assiègent Chrysé dont ils s'emparent et qu'ils pillent. Les soldats ont pourtant peur de saccager le temple d'Apollon gardé par un serpent effrayant. Philoctète y pénètre armé de son épée :

Mas apenas puse el pie dentro, quando aquel horrible animal se vino hácia mí, revolviéndose sobre sus roscas, erizando su cresta y vibrando llamas sus ojos. Creí que su escamoso cuello no resistiria al fuerte golpe que le tiré con la espada, pero no hizo mas mella en él, que si hubiese herido una pendiente barra de hieiro; y con inexplicable presteza me muerde atrozmente la pierna. Caí medio muerto en el suelo, desfallecido del agudo dolor, desde donde fui llevado á las naves bramando como un rabioso toro. (*El Antenor*, t. II, p. 263)

Le plus dur est à venir. Rien ne peut guérir sa plaie, ni calmer ses douleurs. Comme chez Sophocle, ses cris troublaient les prières et les sacrifices des Grecs qui s'en plaignent à Ulysse. Celui-ci, plus contrarié par la gloire promise à Philoctète, possesseur des flèches héritées d'Alcide, que gêné par ses cris, saisit l'occasion de s'en débarrasser (*El Antenor*, t. II, p. 264). Il propose aux chefs de l'armée de l'aban-

donner sur une île, peut-être à Cilla qui se trouvait sur leur route, mais une tempête les oblige à jeter l'ancre dans une crique de Lemnos. Ulysse consulte les chefs de l'armée et tous sont d'accord de l'y abandonner. En vrai romancier, Montengón sait se glisser dans les blancs de l'histoire ou, comme ici, inventer des occurrences. À la phrase simple de Fénelon – « Car ce fut pendant mon sommeil que les Grecs partirent. » – Montengón oppose un scénario troublant :

Resuelto mi abandono sin que yo lo supiese, vino á proponerme Ulises, que alli cerca de la playa habia una deliciosa gruta, donde manaba una purísima fuentecilla, que con el blando murmullo de su caída reconciliaba el sueño, exhortandome á que fuese á probar este remedio en mi continuo desvelo y desasosiego. (*El Antenor*, t. II, p. 265)

Philoctète se laisse séduire par cette jolie description ; porté par ses soldats, couché sur des peaux d'animaux dans la grotte, il s'endort. Sous prétexte de protéger son sommeil, Ulysse demande à tous ses soldats d'embarquer et Ménélas commande tout de suite le départ. Ils lui avaient laissé des vivres et « algunos pedazos de rotas velas, para que pudiese limpiar la podre que me manaba de la llaga » (*El Antenor*, t. II, p. 265). À son réveil Philoctète a beau appeler, crier de douleur et d'impuissance. Se traînant jusqu'à l'entrée de la grotte, il aperçoit au loin la flotte toutes voiles déployées. Suit le moment de désespoir où il comprend les agissements d'Ulysse.

Sa vie sur l'île sera épouvantable, notamment à cause de son incapacité à se déplacer : « servirme de las manos para caminar, á fin de ir en busca de yerbas y frutas silvestres para sustentar con ellas mi dura y miserable vida, animándome á ello la esperanza de que podria llegar alguna nave que me socorriese ». Heureusement, il a son arc et ses flèches – « el único consuelo que me quedaba » – qu'Ulysse n'avait osé lui voler (*El Antenor*, t. II, p. 267). Comme chez Sophocle (ou chez Fénelon), Philoctète s'attarde sur les détails de sa vie misérable, sur la souffrance que lui coûtait le moindre geste, la moindre action nécessaire pour subvenir à ses besoins. Et cela jusqu'au jour où « un lindo y gentil mancebo » fait son apparition près de sa grotte. C'est Néoptolème, qui se dit victime d'une offense injuste de la part des chefs de l'armée et de mille insultes de la part du « vil descendiente de Sisifo », et qui accepte de le conduire à Skyros ou chez lui. Pendant qu'ils se dirigent vers la nef Philoctète confie ses armes qui le gênaient dans ses mouvements à Néoptolème. C'est à ce moment-là que surgit « un aparecido marinero » dont Philoctète découvrira avec horreur l'identité : « Era cabalmente el execrable Ulises ese disfrazado marinero, descubriendo inmediatamente el mismo su desvergonzado rostro con aquel disfraz, despues que tuvo en su poder mis armas. » (*El Antenor*, t. II, p. 269) Philoctète pique une crise d'une grande violence : désespéré, il pousse ceux qui l'aidaient à marcher

et, resté sans appui, tombe de tout son long, tel un lion blessé incapable de se venger (*El Antenor*, t. II, p. 270). Ulysse jure de ne lui rendre ses flèches qu'une fois arrivés à Troie. De son côté Philoctète préfère se laisser dévorer par les fauves plutôt que d'accompagner Ulysse à Troie, si bien que celui-ci l'attache pour le conduire sur la nef.

Par délicatesse peut-être pour Anténor Philoctète évite de raconter ce qui s'est passé à Troie par la suite, mentionnant seulement sa guérison miraculeuse par Podalire et Machaon. À la fin de la guerre, il est de ceux qui tombent dans le piège tendu aux Grecs par Nauplius, épisode mentionné aussi par le Troyen Eurimo (*El Antenor*, t. II, p. 227), son triste sort étant encore une fois déterminé par Ulysse, coupable d'avoir médité la mort de Palamède et donc responsable de la colère de son père. Philoctète sera emprisonné et ce n'est que le fils et successeur de Nauplius, Eridante, qui le libérera. Mais il paiera cher cette liberté.

Pendant sa captivité son père meurt et son héritage, « los amenos campos que baña el delicioso Esperquio », est recueilli par un parent, Mnesthée. Comme il est en prison, privé de ses flèches, et qu'en plus Mnesthée est le parent d'Eridante, Philoctète n'y peut rien. Mais le roi, qui ne savait pas se servir des flèches d'Alcide, promet à Philoctète en échange de ce secret de le libérer, de libérer aussi les autres Grecs faits prisonniers par son père, et de lui donner une nef. Il doit promettre de renoncer à son héritage et aller s'installer ailleurs avec les autres Grecs. Philoctète accepte et quitte la Grèce; une autre tempête le jette sur un rivage où il fondera la cité de Pétélie. Dans son petit royaume il pourra enfin vivre en paix, après tant de tribulations (« mis pasados trabajos y desventuras » – *El Antenor*, t. II, p. 272).

Un Philoctète romancé. Comme Fénelon, Montengón pratique la compilation et la juxtaposition des sources et pour l'histoire de Philoctète il utilise aussi bien Homère et Sophocle que Virgile, Ovide et Dictys. Ce dernier auteur, grand recycleur de la matière homérique, est une source privilégiée de notre auteur: Montengón y puise des incidents (la dispute du Palladium – Dictys, V, 14; la mort d'Ulysse – Dictys, VI, 15), y trouve des anthroponymes, comme Mnesthée et des toponymes comme Cilla (Dictys, II, 13; *Il.*, I, 38 et 452)⁶⁵.

Dans l'adaptation de Montengón Philoctète, originaire comme dans la tragédie de Sophocle des environs de Sperchios (*El Antenor*, t. II, p. 271), est blessé dans la première année de la guerre, pendant qu'il participait à la campagne militaire (*El Antenor*, t. II, p. 264), et oublié sept ans à Lemnos. Il est mordu par un serpent lors du pillage du temple d'Apollon à Chrysé, épisode inspiré de plusieurs sources, en l'oc-

⁶⁵ Chez Homère cette cité, avec les environs de Chrysé et Ténédos, constitue un territoire protégé par Apollon (*Il.*, 37–38; 451–452). Chez Dictys Cilla est une des cités prises par les Grecs lors de leur première campagne contre les alliés de Troie, dans une géographie assez contradictoire. Chez Montengón Cilla désigne une île.

currence Dictys, Dion Chrysostome, Virgile, Dosiadas. En effet, Philoctète est blessé lors d'un sacrifice organisé par Palamède au temple d'Apollon Zminthien chez Dictys, mais cet auteur ne mentionne pas le site de Chrysé. L'autel de Chrysé est mentionné par Dion Chrysostome en relation avec un sacrifice que recommande Philoctète (Dion, 59, 9). Le pillage du temple pourrait être emprunté à Virgile qui présente Phénix et Ulysse en train de surveiller le butin (*Én.*, II, 761–765). Dans *Le Tombeau* de Dosiadas (Pseudo-Théocrite) Philoctète est présenté en train d'admirer l'autel de Troilus quand il est piqué par un vieux serpent sorti de terre, sous les colonnes – «un être qui rampe sur le ventre et dépouille la vieillesse».

Montengón n'est nullement intéressé à moraliser la mythologie païenne, il élimine d'ailleurs de son ouvrage toute tension que le paganisme et le polythéisme antiques auraient pu susciter. Le siècle qui le sépare de Fénelon y est pour quelque chose – l'ex-jésuite rend même la caste sacerdotale responsable de la ruine du royaume d'Anténor, de l'échec politique du roi. Il s'intéresse en premier lieu au potentiel romanesque des histoires imaginées autour des héros grecs et troyens et le seul intérêt idéologique de son récit vise la fondation légendaire de Padoue et de Venise (*El Antenor*, t. I, p. IV).

Montengón écrit un roman, c'est-à-dire un récit désenchanté. Par conséquent, la blessure, l'abandon à Lemnos, les flèches de Philoctète n'ont plus de significations symboliques. Sa blessure sert de prétexte à son exil, son abandon est décidé par les humains, et pour des raisons triviales. Quant à ses flèches, qualifiées de fatales plutôt pour des raisons pittoresques⁶⁶, elles constituent un ressort romanesque lors de la captivité de Philoctète sans conserver leur qualité d'objets merveilleux. S'inspirant peut-être des *Héroïques* de Philostrate, Montengón fait de Philoctète le seul mortel à savoir comment se servir de ses armes. Pourtant, son arc et ses flèches sont appelés à rester dans le royaume d'Éridante; elles ne seront pas un jour déposés dans le temple d'Apollon Alaios.

Mais ce qui se perd du côté symbolique est récupéré du côté romanesque et lyrique. Ainsi, Montengón prend soin de combler certains blancs de l'histoire de Philoctète, comme son départ de Troie, Philoctète étant de ceux qui font naufrage au Cap Capharée (Apollodore, *Épitomé*, VI, 15). Il va encore plus loin et invente une nouvelle tribulation pour ce héros déjà si éprouvé: suite à ce naufrage, Philoctète sera emprisonné et condamné à ne plus revoir son père.

Même si le séjour à Lemnos est largement inspiré de Sophocle, avec quelques intrusions provenant de Fénelon (description de la grotte et de la source), Montengón réussit à broser des tableaux originaux et émouvants: Philoctète endormi sur des

⁶⁶ «Apresuróla Filoctetes, venido de la isla de Lemnos, matando tambien á Paris con una de las fatales flechas heredadas de Alcides, á las quales estaba destinada la destruccion de Troya.» – *El Antenor*, t. I, p. 135.

peaux d'animaux dans la grotte, bercé par le murmure de la source (*El Antenor*, II, p. 265); Philoctète se traînant jusqu'à l'entrée de la grotte pour voir les navires grecs s'éloignant toutes voiles déployées (*El Antenor*, II, p. 265); Philoctète dormant à la belle étoile quand il était trop fatigué pour rentrer avant la tombée de la nuit dans sa grotte (*El Antenor*, II, p. 268). L'image la plus saisissante est celle de Philoctète rampant, se servant de ses mains pour avancer (*El Antenor*, II, p. 267), empruntée à Sophocle, mais traitée de manière originale: le héros se compare lui-même à un serpent («Me arrastré entonces hácia la playa como herida serpiente [...]» – *El Antenor*, II, p. 266), à un chiot ou à un ver («yendo como un cachorro, ó por mejor decir, como torpe y pesado gusano tras la presa, pues tal era el trabajo y pesadumbre con que me arrastraba por el suelo.» – *El Antenor*, II, pp. 267–268).

L'occurrence la plus originale inventée par Montengón est la perte de la capacité de parler de Philoctète suite à une solitude prolongée, suite aussi au rétrécissement du champ d'activité, de l'affectivité et de la réflexion:

Mas pasaban los dias, meses y años sin que compareciese alma viviente en aquellas costas sin tener yo ninguno con quien exercitar el habla que iba perdiendo, quedandome solo las expresiones que me sugeria la eloquencia de mi dolor y del indeleble enojo contra el desapiadado autor de mi desdicha y trabajos [...] (*El Antenor*, t. II, p. 267)

Philoctète a du mal à récupérer le langage même en présence de ses concitoyens: il manifeste sa joie de les voir «mas con mis enagenamientos, que con mis rudas y barbaras expresiones, pues ya no se me acordaba la lengua» (*El Antenor*, t. II, p. 268), exprime sa gratitude envers Néoptolème «con llanto, mas expresivo que todas mis rudas voces» (*El Antenor*, t. II, p. 269). Herder aurait été ravi d'une telle approche du langage non articulé, si toutefois il ne l'avait pas inspirée.

*

Montengón semble nourrir un intérêt particulier pour Sophocle et son *Philoctète* que Manuel Cerezo Magán essaie d'expliquer moralement et psychologiquement: la tragédie est non seulement le livre préféré de Montengón, mais aussi l'œuvre qui convient le mieux aux idées de cet ex-jésuite qui s'identifiait au protagoniste dont les tribulations lui rappelaient sa propre vie mouvementée⁶⁷. Il avait entrepris la tra-

⁶⁷ Manuel Cerezo Magán, «Pedro Montengón, jesuita y literato alicantino del siglo XVIII: su impronta clásica», in *Nova Tellus*, t. 29, n° 1, 2011, p. 218. «El sentido trágico de P. Montengón está muy cerca de los valores dramáticos que se respiran del mundo sofocleo y helénico: el tema de la “acción” del héroe propio de la tragedia, que no se abandona ante la adversidad, sino que lucha, es algo que se desprende de los personajes montengoniano, si bien en clave estoica.» – idem, p. 223.

duction de certaines de ses tragédies réunies dans un volume paru en 1820⁶⁸ ; il aurait travaillé à la traduction d'autres tragédies de Sophocle dont *Philoctète* dès son arrivée en Italie, mais ses textes sont restés inédits jusqu'en 1992⁶⁹. Il est difficile de décider s'il avait entrepris la traduction de *Philoctète* avant ou après la rédaction de son *Anténor*, mais on sait que Philoctète était un personnage très bien connu dans les milieux jésuites. Juan Andrés (1740–1817), un autre jésuite expulsé d'Espagne et installé lui aussi en Italie, ne manque pas de mentionner dans son ouvrage d'histoire de la littérature l'*Œdipe* de Voltaire dans lequel apparaît Philoctète, la pièce homonyme de Chateaubrun et l'adaptation de la tragédie de Sophocle par les jésuites espagnols à l'intention de leurs élèves⁷⁰.

Malgré l'admiration de Montengón pour Fénelon, son Philoctète et son Ulysse ressemblent plus aux personnages de Sophocle qu'à ceux de l'archevêque de Cambrai : Ulysse est envieux, égoïste, rusé, capable du pire, bref, un « *taymado traidor* », le « vil descendiente de Sisifo ». Quant à Philoctète, ce n'est pas un personnage stoïque à l'antique, tel que l'aurait aimé Cicéron, mais une sorte de titan, qui manifeste sa souffrance et son indignation par des cris et des imprécations.

Parodies

PIERRE CARLET DE CHAMBLAIN DE MARIVAUX, *TÉLÉMAQUE TRAVESTI*, 1714 ; 1736. Le travestissement du roman de Fénelon écrit par le jeune Marivaux sera répudié par son auteur, anathématisé par les critiques, méconnu du public. En 1736, quand le livre paraît à Amsterdam⁷¹, Marivaux en rejette la paternité : il l'avait écrit vers 1714, dans un tout autre contexte, à un autre âge biologique et esthétique⁷². La première édition française paraît quarante ans plus tard, dans la sixième classe, « romans sa-

⁶⁸ *Las tragedias [de Sofocles] traducidas en verso castellano por Don Pedro Montengon*, Napoli, Presso Gio Battista Settembre, 1820. Selon Maurizio Fabbri, il s'agirait en fait d'adaptations de Sénèque (*Œdipe*) et d'Alfieri, non de traductions authentiques de Sophocle – Manuel Cerezo Magán, *op. cit.*, p. 192, n. 29.

⁶⁹ *El Edipo, La Electra, El Filoctetes: Tragedias de Sófocles traducidas [por] Pedro Montengón*, a cura di Maurizio Fabbri, Abano Terme, Piovani, 1992.

⁷⁰ Giovanni Andrés, *Dell'origine, progressione, e stato attuale d'ogni letteratura*, t. II, Roma, Carlo Mor-dacchini e Compagno, 1808, pp. 227–228, 318 et 349. *El Antenor* y est mentionné à la page 487.

⁷¹ *Le Télémaque travesti. Par Mr. de Marivaux*, tome premier, Amsterdam, chez J. Ryckhoff le Fils, 1736. Fr. Deloffre signale une traduction néerlandaise, *Telemachus vermond, en op eene zeer koddige wyze uitgedost*, door den Heere de Marivaux, 2 t., 1736–1737. V. aussi Fr. Deloffre, *Marivaux et le marivaudage : une préciosité nouvelle*, Slatkine, 1993, p. 105.

⁷² *Les Nouvelles Littéraires* de La Haye annonçaient le 5 janvier 1715 l'impression d'un « *Télémaque en vers burlesques* » à Paris ; le texte était pourtant en prose. Fénelon était mort le 7 janvier 1715.

tiriques, comiques et bourgeois», de la *Bibliothèque universelle du roman*⁷³, mais ne contient que les trois premiers livres⁷⁴. L'édition de 1736 n'était pourtant pas inconnue en France et des contemporains de Marivaux (dont Voltaire et D'Alembert) savaient qui en était l'auteur.

Burlesque et folie. Marivaux devait avoir aimé dans sa jeunesse ce mot de Houdar de La Motte conformément auquel le parodiste «qui se donne fièrement pour l'inventeur de sa farce ressemble à un fripon qui, ayant dérobé la robe d'un magistrat, croirait l'avoir bien acquise en y cousant quelques lambeaux de l'habit d'Arlequin»⁷⁵. Il savait donc combien important il était de bien choisir le propriétaire de la robe, lui qui déclarait au début de son travestissement: «Je fonde la réputation [de mon *Télémaque*] sur celle du premier: il a fait les délices de tout le monde; un peu de curiosité pourra faire lire le mien.» (livre I, OJ, p. 722)⁷⁶

Marivaux y combine deux techniques utilisées largement dans ses ouvrages de jeunesse: le burlesque, expérimenté aussi dans *Homère travesti ou l'Iliade en vers burlesques*, 1716, et la folie, telle qu'il l'avait expérimentée dans son *Pharsamon ou les Nouvelles Folies romanesques* (écrit en 1712, publié en 1737). Son *Télémaque* profite donc aussi bien de la leçon de Scarron que de celle de Cervantès (son *Pharsamon* sera publié sous le titre de *Don Quichotte français*), et fait rire sans se détourner de la réalité.

L'in vraisemblance des personnages de Fénelon a pu exciter la veine burlesque et satirique de Marivaux, appelant de sa part une correction aussi bien de cette idéalisation à l'outrance que du ton moralisateur remarqués déjà par Boileau⁷⁷:

⁷³ *Bibliothèque universelle du roman, ouvrage périodique*, t. II, Paris, chez Lacombe, octobre 1775, p. 24.

⁷⁴ «M. de Marivaux ne poussa pas plus loin son travail.», assurait l'éditeur – idem, p. 126; la même édition incomplète reprise dans le tome XII des *Œuvres complètes* de Marivaux parues chez la veuve Duchesne en 1781.

⁷⁵ D'Alembert, *Éloge à Marivaux*. Au XVIII^e siècle la parodie était un «ouvrage en vers, fait sur quelque pièce de Poésie connue, que l'on détourne à un autre sujet & à un autre sens, par le moyen de quelques changements» – *Dictionnaire de l'Académie française*, 1762. Par contre, le travestissement était «une sorte de traduction libre d'un ouvrage sérieux, pour le rendre comique, burlesque» – idem.

⁷⁶ P. C. de Marivaux, *Œuvres de jeunesse*, éd. présentée, établie et annotée par Fr. Deloffre avec le concours de C. Rigault, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972, p.1239. Les citations du *Télémaque travesti* sont tirées de cette édition, désignée dorénavant par le sigle OJ, précédé du nombre du livre et suivi du numéro de la page.

⁷⁷ «Je souhaiterois que M. de Cambray eût rendu son Mentor un peu moins prédicateur, et que la morale fût répandue dans son ouvrage un peu plus imperceptiblement et avec plus d'art.» – Boileau, lettre à Brossette du 10 novembre 1699.

Tout ce qu'on rapporte de grand en parlant des hommes doit nous être bien plus suspect que ce qu'on en rapporte de grotesque et d'extravagant. Les Mithridates, les Pompées sont de beaux personnages dont la vie n'est peut-être tirée que d'après l'idée naturelle que nous avons de la grandeur et de la noblesse d'âme. (livre I, *OJ*, p. 721)

Mais Marivaux ne se contente pas de traiter l'histoire de Fénelon d'une manière burlesque, il cherche des équipollences. Il ne faut pas nous laisser tromper par la définition qu'il donne au travesti, « tout Ouvrage, qui déguisant un Auteur sérieux, me le présentera d'une façon qui me réjouisse »⁷⁸. Si l'amusement venait en premier, il aurait pu se contenter de conserver le cadre historique antique, comme dans *L'Homère travesti, ou l'Iliade en vers burlesque*. Mais il s'y prend autrement, il demande au lecteur de se rappeler ce qu'avait vécu la génération de ses parents et grands-parents : ainsi, à la guerre de Troie correspond l'avancée des Turcs en Europe⁷⁹, les guerres qui agitent la Grande Grèce ont pour pendant l'époque tragique et mouvementée des persécutions contre les protestants suivie de leurs révoltes⁸⁰. Cet ancrage historique et le réalisme des cadres de vie font de ce *Télémaque* une entreprise fondamentalement différente de *Virgile travesti* ou de *L'Homère travesti*.

La folie (livresque) s'ajoute au travestissement : une personne constate une similitude entre sa situation présente et l'intrigue que développe un livre ; elle est désormais convaincue de l'accord secret qui existe entre les événements imprévisibles de son existence et les événements livresques dont il connaît l'enchaînement (Marivaux parle dans ce cas d'un enchantement complet). Et quand les deux séries d'événements ne coïncident pas, la personne, dominée par « l'envie d'achever la conformité que le hasard semblait avoir si bien ébauchée », fera en sorte que la réalité imite la fiction (livre I, *OJ*, p. 724).

Réalité livresque/phénoménale. Timante, le plus souvent appelé Brideron le fils, Brideron tout court ou bien « Télémaque, je veux dire le nôtre » (livre XI, *OJ*, p. 843), un « jeune bourgeois de campagne, dont le père était absent », constate la similitude entre sa situation et celle de Télémaque grâce au livre de Fénelon dont son oncle Phocion lui recommande la lecture en ces termes : « voici un livre où sont écrites les aventures d'un prince dont la situation était pareille à la vôtre ; il semble que la conformité vous prescrive mêmes actions et mêmes entreprises » (livre I, *OJ*, p. 724).

Le « généreux imitateur de Télémaque » âgé de 17 ans décidé de retrouver son père, « bourgeois de campagne », qui est « plus sage qu'un avocat dans ses

⁷⁸ Marivaux, *L'Homère travesti*, t. I, Paris, chez Pierre Prault, 1716, p. VI.

⁷⁹ Pour plus de précisions, v. Fr. Deloffre – *OJ*, pp. 1257–1258.

⁸⁰ *OJ*, p. 1259.

conseils», «patient et doux comme un mouton» (livre I, *OJ*, p. 732), «un de ces hommes étourdis et fous jusqu'à l'âge décrépit, et qui [...] prennent autant de partis que leur esprit incertain leur suggère» (livre I, *OJ*, p. 723). Le dernier parti qu'il ait pris était «de voir du pays» : il avait donc quitté sa femme «pour suivre un régiment allemand qui s'en allait en Hongrie, et dans lequel il avait acheté une compagnie» (livre I, *OJ*, p. 723). Après avoir lu *Télémaque*, le jeune Brideron décide de partir à la recherche de ce père aventureux en compagnie de son oncle, affublé du nom romanesque de Phocion – et qui brûle d'impatience de se faire passer pour un «Mentor de nouvelle fabrique» (livre I, *OJ*, p. 732).

Philoctète, travesti sous le nom de Lotècle, est mentionné pour la première fois dans le livre XI qui correspond au livre XII des *Aventures de Télémaque*, plus tard que le double burlesque de Nestor, impliqué dans les échauffourées du livre VIII (livre IX de Fénelon). Ancien compagnon de Brideron père lors de la guerre de Hongrie, il se recommande par sa sagesse, ce qui permet à Phocion-Mentor de le repérer dans son index fénelonien (livre VIII, *OJ*, p. 841). Mais ce Nestor ne connaît ni Pylos ni le fils Brideron, car dans le *Télémaque travesti*, comme dans *Don Quichotte*, les personnages n'évoluent pas tous dans une seule et unique réalité. Il y en a qui vivent dans une seule réalité, la France rurale déchirée par les persécutions contre les protestants et par les révoltes qu'elles entraînent, comme Nestor. Par contre, Brideron fils et son oncle évoluent dans deux réalités, dans cette France historique et dans un monde tout romanesque qui est celui du livre de Fénelon. La réalité phénoménale, la France rurale de la seconde moitié du XVII^e siècle-début du XVIII^e siècle, est pour eux le reflet d'un archétype romanesque, le *Télémaque* fénelonien. Et la copie doit de temps en temps être comparée à l'archétype et au besoin redressée pour rester au plus près de son modèle. Les personnages ont de la sorte au moins deux identités, une civile, une autre livresque : Brideron se prend pour Télémaque, alors que Lotècle croit posséder une seule identité, tout en en possédant deux aux yeux de Brideron (l'ami de chasse d'un prévôt contemporain et le personnage romanesque inspiré du héros antique). On pourrait même parler d'une troisième identité de certains personnages, historique cette fois, celle du modèle qui aurait inspiré Marivaux, le capitaine Poul dans le cas de Lotècle⁸¹.

Seuls Brideron le fils et son oncle, qui connaissent les grilles de décodage et d'encodage, peuvent glisser d'un monde à l'autre, ce qui leur permet, selon la loi de la conformité, d'identifier le personnage/l'événement romanesque et son double phénoménal. Voici Brideron le fils en train de vérifier si le récit de Lotècle est conforme à la vérité livresque :

⁸¹ « [...] le capitaine Poul, qui, au début de la guerre des Cévennes, remporta des succès contre les 'Fanatiques' à la tête d'une troupe composée de réguliers et de miliciens », qui avait servi en Hongrie et en Allemagne, possesseur en plus d'une arme exceptionnelle, son sabre d'Arménie. – *OJ*, p. 1300 et p. 894, n. 1.

Je suis charmé de tout ce que vous racontez, lui dit-il ; mais jurez-moi la vérité : n'est-il pas vrai que vous ne seriez pas parti si l'ombre d'Achille n'était venue vous le commander ? – L'Ombre d'Achille ! répondit Lotècle, je ne l'ai jamais vu, ni lui, ni son ombre ; qui est-il, cet Achille ? – Oh, c'est un homme à propos que vous ne connaissez pas, reprit Brideron le fils, qui vit sa bévée ; je veux parler de l'ombre de Tercule. (livre XI, *OJ*, p. 893)

Cette confusion entre l'ombre d'Achille et l'apparition d'Hercule est un clin d'œil à l'intention du lecteur érudit, mais aussi une allusion comique qui montrerait Brideron le fils en train de s'implanter dans un autre livre.

Lotècle conteur. À la différence de Fénelon, Marivaux choisit de présenter Lotècle en train de se confesser avant Lotècle le guerrier. C'est lors d'une expédition militaire que Brideron le fils rencontre Lotècle, un « des gentilshommes [...] qui avaient été à la guerre de Hongrie, et qui, par conséquent, connaissaient son père, et l'avaient vu » (livre XI, *OJ*, p. 883). Le jeune Brideron « faisait le chien couchant » avec les anciens compagnons de son père : il écoutait sans broncher « Nestor, ami intime de son père, [qui] lui avait déjà conté toute sa vie », mais il a plus de mal à approcher Lotècle, « qui n'avait jamais pu s'accorder avec le père de Brideron en Hongrie » (livre XI, *OJ*, p. 883).

Comme chez Fénelon, c'est le caractère du fils qui apaise la colère de Lotècle : « l'air humble et nigaud de Brideron avait éteint la haine qu'il avait pour le père », d'autant plus que ce jeune homme aurait pu être son fils, vengeance illusoire et d'autant plus douce (« je haïssais assez votre père, pour lui planter un taillis de bois sur la tête si je l'avais pu » – livre XI, *OJ*, p. 883). Il décide donc de lui raconter pourquoi il détestait son père et l'invite à l'écouter en faisant « comme quand, pour voir une maison, on commence par monter au grenier » – allusion au récit du Philoctète de Fénelon qui préférait « reprendre l'histoire de plus haut », commençant par l'histoire d'Hercule. Marivaux suit son modèle paragraphe par paragraphe, choisissant rarement de laisser de côté quelque détail ou événement, mais appliquant les transpositions que le type d'hypertextualité qu'il a choisie impose. Ainsi, le Grand Tercule est « prévôt de cette province et parent de la Pucelle d'Orléans » dont il a hérité une arme merveilleuse, une épée⁸². La cause de sa mort est un filtre d'amour offert à sa femme, Charlotte, par un sorcier, en fait un filou que le prévôt avait mis en prison – une bouteille de vin que Lucas, son valet, met dans le havresac lorsque son maître Tercule décide d'aller à la chasse accompagné de Lotècle. Dès qu'il en boit, Tercule sent qu'il a « le four d'un boulanger dans le ventre », se met à taillader les

⁸² Selon Fr. Deloffre, le Grand Tercule aurait pu avoir pour modèle La Feuillade, le second de Coligny, « qui prétendait ne devoir 'qu'à Dieu et à son épée' le titre de vicomte d'Aubusson, et auquel l'opinion attribuait le gain de la bataille de Saint-Gothard » – *OJ*, p. 1298, n.1.

branches à l'aide de l'épée de la Pucelle d'Orléans et porte «un coup de poing dans les deux yeux» de Lucas-Lichas qui tombe raide mort (livre XI, *OJ*, p. 884).

Tercule comprend vite la cause de sa souffrance – «Dieu me punit, j'ai trop aimé la créature» – et appelle son ami Lotècle qui s'apprête à s'enfuir, craignant son «bras de fer». Il demande à son ami, qu'il appelle «chien de pelé» – «c'est que je suis chauve», explique Lotècle –, de le coucher sous un arbre pour y mourir plus à son aise, mais aussi de le décharger d'un lièvre qu'il pourra rôtir après sa mort (livre XI, *OJ*, p. 885). Craignant un coup de tête de Tercule, Lotècle lui signifie qu'il a «deux bons cailloux dans [sa] main» au cas où il aurait l'intention de l'attaquer. Mais Tercule se montre plein d'égards envers son ami: «je ne veux pas te baiser, car je bave, et je t'empoisonnerais peut-être», dit-il à celui qu'il venait d'appeler «tout mon réconfort» (livre XI, *OJ*, pp. 885–886). Il demande à son ami de le tuer à l'aide de «l'épée de la Pucelle ma cousine, cela me viendra comme la grâce aux pendus». Il s'ensuit un marchandage tragi-comique entre Lotècle et Tercule au sujet de ce coup de grâce:

Je barguignai longtemps à lui octroyer sa prière: Euh! mais l'ami, tu n'y songes pas, lui dis-je; je te manquerai, le bras me tremblera, et au lieu de porter le coup sur la cervelle, je te couperai ou le nez ou l'oreille. N'importe, me dit-il, tu recommenceras. (livre XI, *OJ*, p. 886)

Finalement, au moment même où il décide de tuer son ami, Lotècle a la surprise de le voir tomber mort à ses pieds: «Je suis mort; rengaine, je te baille mon épée, enterre-moi là comme tu pourras, et comme une charogne que je suis; mais motus; ne dis à personne que je suis mort comme un enragé.» Lotècle jure «par [ses] cheveux gris» et, anticipant sur le déroulement des faits, il déclare: «Quand on ne veut pas cueillir les noisettes, il ne faut pas aller au bois» (livre XI, *OJ*, p. 886).

Au moment où éclate la guerre en Hongrie l'épée de la Pucelle devient nécessaire «pour trancher les ennemis et les mettre en chair à pâté» (livre XI, *OJ*, p. 887). Brideron, «délégué de la part des troupes qu'on envoyait en Hongrie», vient chercher Lotècle qui avoue finalement que Tercule était mort. Brideron le pressant «extrêmement», il montre du doigt le fossé où il avait enseveli son corps à la hâte, avant d'accompagner «tous les gentilshommes à l'armée»:

En passant dans une petite garenne, on me parlait beaucoup de l'épée de la Pucelle; j'étais fier d'avoir cette arme pendue à mon côté. Pour montrer combien elle tranchait, je la tirai pour en couper un jeune arbre d'un seul coup. Ma foi, je suis un étourdi, je l'ai toujours dit depuis, j'y allai si fort, que le coup vint donner encore à ma cuisse. (livre XI, *OJ*, p. 887)

Les douleurs insupportables le font « crier comme une vendeuse d'allumettes » et « pleurer comme un veau ». Incapable de se déplacer, il se fait un lit de feuilles. Au bout de quelques jours ses compagnons l'abandonnent sur place à l'instigation de Brideron: « Laissons ce misérable sur son lit de feuilles, le rendez-vous est à tel endroit; quoi, pour un corps pourri, manquerons-nous l'armée? Qu'il garde son épée de Pucelle, on en trouvera peut-être une autre, quoique les pucelles soient rares. » (livre XI, *OJ*, p. 888) Se retrouvant seul un beau matin, Lotècle laisse éclater son désespoir et sa haine:

Ah! les veaux, [...] puissent-ils trouver une boucherie où on les hache en quartiers de viande; les corbeaux viendront donc me béqueter la face; les loups me goberont donc comme un mouton, les serpents viendront siffler à mes oreilles, et je ne pourrai les faire décamper? O malheureux Lotècle, pourquoi n'es-tu pas mort en nourrice, ou plutôt, pourquoi ta ribaude de mère alla-t-elle s'imaginer de te mettre au monde? (livre XI, *OJ*, p. 888)

Il restera dans cette garenne « dix mois entiers », se traînant « [son] épée au poing pour aller sous des arbres ramasser des pommes sauvages et force glands », buvant dans sa main, se mettant « le museau dans un petit ruisseau », utilisant « une vieille camisole, que quelque malotru en passant avait apparemment apportée là » pour protéger sa plaie (livre XI, *OJ*, p. 888). Un jour entre dans sa cabane « un jeune gars, qui avait des bottines à ses jambes, et une cocarde à son chapeau, [...] assez joli garçon s'il n'avait pas eu le nez court » et qui ressemblait à Échille, « fils d'un gentilhomme de mes amis qui était aussi à l'armée » (livre XI, *OJ*, pp. 888-889). Le jeune homme se déclare son compatriote du nom de Népolème, originaire de Rème.

Ils se mettent mutuellement au courant de leurs affaires, jurant contre Brideron, qui avait refusé à Népolème la commande de la compagnie de son père. Après avoir mis Lotècle au courant de la situation en Hongrie, Népolème prend congé: « Adieu, me dit-il, je m'en retourne boire du vin de nos vendanges: et je t'enverrai un tonneau si tu veux. » (livre XI, *OJ*, p. 890) Lotècle le supplie de ne pas l'abandonner (« mets-moi sur ton dos comme une valise, et m'arrache de ces lieux »), trouvant des arguments convaincants pour compenser les désagréments qu'il lui causera: « Va, mon fils, si tu fais cette bonne action, tes enfants n'iront jamais à l'hôpital; ils mourront dans leur lit, et ta femme partira la première. » (livre XI, *OJ*, p. 890) Népolème accepte de l'emmener, et Lotècle, après avoir remercié son protecteur, fait ses adieux à la garenne:

Adieu, petits moineaux qui m'avez tant rebattu l'oreille de vos chansons; adieu cailloux, qui contez fleurette au ruisseau qui passe dessus vous: adieu feuilles qui m'avez servi de grabat; toute cette garenne de Dieu, où pas un loup ne m'a cherché! (livre XI, *OJ*, pp. 890-891)

C'est à ce moment que Népolème fait semblant de remarquer l'épée de Lotècle. C'est aussi le moment où la cuisse de Lotècle « veut jeter son pus ». Après la crise, le malade s'endort; à son réveil le fils d'Échille, qui aurait pu lui voler l'épée de la Pucelle s'il n'avait pas été « aussi naturel que du poil de mouton », lui demande de l'accompagner en Hongrie. Lotècle comprend qu'il ne quittera plus sa cabane, pas plus que la garenne :

Ô cabane que j'ai faite assis sur mon cul; ô feuilles que mes reins échauffent; ô nids d'hirondelles que j'aperçois au haut de ces arbres, tombez sur moi toutes à la fois! Lézards, vipères, venez me fourrer vos dents dans la chair; je n'ai pas seulement la moindre épingle pour vous la ficher dans la vôtre. Oh! si ce bavard m'avait joué un pareil tour quand je courais comme un lévrier sur mes jambes, jarniguienne que je l'aurai bien tordu jusqu'au jus; mais il a bon marché de moi à présent que je ne puis pas lever la patte. Ô mon fils; par ton oncle, par ton grand-père, par l'armoire de défunte ta grand-mère, rends-moi mon arme; c'est le diable qui te tente; rends, et housse après. (livre XI, *OJ*, p. 891)

Comme Népolème hésite, c'est à Brideron d'intervenir, ce qui provoque la colère de Lotècle: il lui annonce qu'ils sont « députés de l'armée » et l'emporteront « comme un sac » (livre XI, *OJ*, pp. 891–892). Brideron écoute sans s'emporter les injures du blessé incapable de se défendre (« ce sage homme, en m'écoutant, rajustait son collet tout aussi tranquillement que si je lui avais jeté des perles au nez »), avant de lui communiquer sa décision :

Ô, Lotècle, vous êtes un misérable qui périrez sur votre fumier, où vous deviendrez un champignon. Vous ne voulez pas nous suivre; plantons-le là, fils d'Échille, laissons cette voirie, nous avons l'épée, qu'il vienne à cloche-pied s'il veut. (livre XI, *OJ*, p. 892)

Lotècle ne peut plus contenir sa furie et réagit violemment :

Alors je devins aussi furieux qu'un taureau dans la barrière. Ô, ma chère épée, disais-je, tu as le cœur de me quitter! Ô, mon ami, si tu n'étais pas mort, tu serais encore au monde, et je me moquerais des rats, pourquoi est-ce que la grêle ne vient pas me casser la tête? (livre XI, *OJ*, p. 892)

Brideron fait signe à Népolème de lui rendre son épée. En possession de son arme, Lotècle le menace de le rendre manchot, mais l'alter ego d'Ulysse reste impassible: « Pendant ce discours, Brideron me présentait sa bedaine en se mouchant;

vous auriez dit que j'allais seulement lui donner une chiquenaude.» (livre XI, *OJ*, p. 892) Népolème l'empêche de blesser son ennemi et lui promet la guérison grâce à un vendeur d'orviétan de l'armée. Un Tercule spectral à la mode burlesque fait son apparition pour lui imposer un choix :

Je sors de ma fosse, obstiné Lotècle, pour t'enjoindre et te commander d'aller en personne en Hongrie; on ne devient pas un grand homme en restant sur son cul: on te lavera ta plaie comme un pot de terre; tu ne piailleras plus, et tu n'auras plus la peste. Va, cours, puisses-tu en courant la poste n'avoir pas la moindre écorchure aux fesses. Mais si tu refuses d'aller, que la vermine te mange tout ainsi que moi; car je t'en dirais davantage, si ma langue n'en était à moitié rongée; mais je pars, fais ce que je te dis ou crains-moi. (livre XI, *OJ*, p. 893)

Lotècle a tellement peur qu'il assure «monsieur l'Esprit» d'obéir et se rend en Hongrie où il tue «le chef d'un parti hongrois» (livre XI, *OJ*, p. 894); comme le Philoctète de Fénelon, Lotècle ne guérit pas complètement («Je suis seulement un peu boiteux, quoiqu'on m'ait guéri, principalement quand le temps change» – livre XI, *OJ*, p. 893). Il ne comprendra que plus tard qu'il avait été la victime d'une mystification, l'esprit étant un paysan «à qui Brideron et l'autre avaient donné de quoi boire, pour venir ainsi [lui] corner aux oreilles» (livre XI, *OJ*, po. 893–894).

Le combattant. À la différence du Télémaque de Fénelon, Brideron le fils a peur de ce que pourraient penser de lui les «deux principaux chefs des Alliés», d'autant plus que, ayant lu *Télémaque*, il sait ce que l'avenir leur réserve (livre XII, *OJ*, p. 898). Même si les vieux capitaines restent deux gâteaux, incapables de taire les secrets stratégiques, comme chez Fénelon – «de vrais paniers percés l'un et l'autre»⁸³ –, Marivaux juge bon de ne pas les présenter si soumis au fils de Brideron, car «une jeune barbe ne fait jamais d'impression sur les vieillards» (livre XII, *OJ*, p. 899).

Lotècle (ou Lotecte⁸⁴) fait une dernière apparition dans le livre XIV : il s'agit de trois épisodes, le complot raté d'Araste, la guerre contre Araste et l'accueil de Dio-

⁸³ «Lotècle était un vieux bonhomme qui avait la tête près du bonnet: quand il assurait qu'il ferait quelque chose, pour peu qu'on fit semblant de trouver ce qu'il disait impossible, sa tête, ou son cerveau, prenait comme poudre, et il répandait en éclats tout ce qui assurait ses desseins.» – Marivaux, livre XII, *OJ*, p. 899.

⁸⁴ Déjà à la page 901 le personnage est appelé Lotecte, à la page 906, Lotècle, pour redevenir Lotecte dans tout le livre XIV. Dans l'édition du *Télémaque travesti* de 1956 il y a également deux orthographes, Lotècle et Lotecte (à partir de la p. 299). Pas de note de Fr. Deloffre là-dessus, il précise seulement que l'édition de 1956 respectait «l'orthographe et la ponctuation de l'édition originale», l'édition 1736 parue chez J. Ryckhoff, alors que l'édition de 1972 «présente une ponctuation et une orthographe modernisées» – p. 1266. C'est plutôt une mauvaise lecture du manuscrit qu'une coquille qui peut expliquer cette double orthographe.

mède, avant la séparation des anciens alliés. Sur le champ de bataille Lotècle et Araste livrent un véritable combat héroï-comique :

Cependant Lotecte, [...] était sur une jument de vingt ans; il la pique de toutes ses forces pour aller frapper Araste de son épée de la Pucelle. [...] Lotècle s'avance cependant et tuait tout autant de fois qu'il frappait; l'épée de la Pucelle ne faisait point de petits coups. [...] Araste et Lotecte se cherchaient; ils se voyaient, mais ils ne pouvaient se joindre: Viens donc ici, lui criait Lotecte, viens, chenapan, je te donnerai de la bouillie au bout de mon épée. (livre XIV, *OJ*, pp. 929–930)

Comme les flèches de son homologue dans *Télémaque*, l'épée de Lotècle n'était pas destinée à tuer Araste. Il reçoit donc « un coup d'un tricot [gourdin] nouveau sur la tête » qui lui fait rater son coup. Par défaut, il s'attaque à Amphimaque, « fils d'un pâtissier d'un village prochain », mais « le coup de tricot lui donnait des vertiges, et la tête de ce bonhomme n'avait pu soutenir un si terrible assaut » (livre XIV, *OJ*, p. 931). Il est sur le point d'être tué par Ardame, « palefrenier des plus habiles, accoutumé à frapper sur des chevaux » (livre XIV, *OJ*, p. 931), mais il est sauvé à la dernière minute. À la fin du combat c'est Lotècle qui impose le partage des biens des vaincus, alors que chez Fénelon l'honneur devait revenir à Télémaque (livre XIV, *OJ*, p. 933).

L'autre épisode se passe après le conseil des chefs; Lotècle est heureux de revoir Iomède, un autre ancien participant à la guerre de Hongrie, « bourgeois de Chartres, et natif de Montlhéry », réduit à mendier. Après l'avoir embrassé, il le reconforte de la sorte: « Nous remplirons votre bissac, ne vous mettez point en peine; mais vos souliers sont percés, car vos doigts passent au travers du cuir, allez dans ma tente dire qu'on vous donne mes pantoufles, vous aurez les pieds plus au sec. » (livre XIV, *OJ*, p. 935) Les deux rendent visite à Nestor, père inconsolé, avant que les alliés ne se séparent.

De Philoctète à Lotècle. Malgré les nombreuses transformations qu'un travestissement suppose, le mythe de Philoctète est parfaitement reconnaissable dans l'histoire de Lotècle, même si Marivaux le fait l'héritier d'une épée et que son ami soit un prévôt qui avait la capacité de dénicher tous les filous. Le parodiste conserve la cohérence de l'histoire de Philoctète dans un contexte local réaliste – ses personnages sont des « Bourgeois de campagne » ou des paysans vivant en France pendant la seconde moitié du XVII^e siècle – et arrive même à en éclaircir certains aspects: la raison pour laquelle Lotècle ne doit pas révéler la mort de Tercule (« ne dis à personne que je suis mort comme un enragé »); les signes qui indiquent que le prévôt

est mort (« les larrons recommençaient leur train de voleurs [...] ; on assassinait dru comme mouche sur les grands chemins ») ; la raison pour laquelle on lui rend son épée (« Votre père, jugeant que je n'entendais non plus de raison qu'un Suisse, fit signe au fils d'Échille de me rendre mon arme. »).

Cette belle réécriture de l'histoire de Philoctète du début du XVIII^e siècle, restée malheureusement sans lendemain, est une preuve que la littérature « est bien [...] cet espace *courbe* où les rapports les plus inattendus et les rencontres les plus paradoxales sont à chaque instant possibles »⁸⁵ pour le plus grand plaisir du lecteur.

JEAN-BAPTISTE DE JUNQUIÈRES, *L'ÉLÈVE DE MINERVE OU TÉLÉMAQUE TRAVESTI*, 1759. Un auteur obscur, Jean-Baptiste de Junquières, « écuyer, conseiller du roy, lieutenant particulier au bailliage et siège présidial de Senlis, et lieutenant de la capitainerie royale des chasses de Hallate »⁸⁶, publie une parodie en vers du roman de Fénelon. Son poème, mentionné dans la correspondance de Mme de Graffigny déjà en 1745⁸⁷, a pu être confondu avec le travestissement de Marivaux⁸⁸, malgré la qualité douteuse de cette prose rimée ayant pour modèle *Virgile travesti*⁸⁹.

Ce « faiseur de *Télémaque* »⁹⁰ qui organise la matière épique en 24 chants ne peut se décider s'il veut mettre le roman de Fénelon en vers ou en faire une parodie, si bien que dans son poème des passages versifiés fidèles à l'hypotexte alternent avec des passages chargés.

Guerres et paix. Junquières distribue Philoctète dans des scènes héroïques et collectives (les chants X, XI, XVI, XVII, XX et XXI) et réserve tout le livre XV à sa confession.

⁸⁵ Gérard Genette, *Figures*, Paris, Seuil, 1966, p. 131.

⁸⁶ *Correspondance de Madame de Graffigny: 23 octobre 1744–10 septembre 1745, lettres 761–896*, t. 6, Oxford, Voltaire Foundation, 2000, p. 198.

⁸⁷ Idem, p. 193. V. aussi p. 198, n. 13, p. 472, p. 474, n. 12 et 13.

⁸⁸ « [*Télémaque travesti*] est, incontestablement de M. de Marivaux, quoique l'Auteur de la *France Littéraire* l'attribue à M. de Junquerres » – *Bibliothèque universelle du roman*, t. 2, Paris, 1782, p. 467.

⁸⁹ *Épître du P. Grisbourdon à M. de V*** (Voltaire) sur le poème de la Pucelle*, in *Journal encyclopédique par une société de gens de lettres [...] pour le I. juillet 1759*, t. 5 – I^{ère} partie, Liège, p. 125. Il y en a qui apprécient le travail de Junquières qui « ne donne ni dans les infâmes bouffonneries de Scarron, ni dans les fades plaisanteries du *Télémaque travesti*, attribué à Marivaux » – A.-A. Barbier, N. L. M. Desessarts, *La Nouvelle bibliothèque d'un homme de goût, entièrement refondue, corrigée et augmentée*, t. II, Paris, Duminil-Lesueur, 1808, p. 23. Selon d'autres, M. de Junquières « a encore tort d'avoir choisi un sujet sérieux et grave pour ses plates et ridicules turlupinades » – *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, notices, notes, table générale par Maurice Tourneux, t. IV, Kraus, 1878, p. 127.

⁹⁰ Jean-Baptiste Junquières, *L'Élève de Minerve ou Télémaque travesti*, en vers, Paris-Senlis, N. des Rocques-Duchesne, 1759. D'autres éditions en 1765 et 1784.

Philoctète est mentionné pour la première fois dans sa qualité de fondateur de Pétélie par Idoménée :

Après on trouve un peu plus loin,
Petilie en un petit coin ;
Cette seconde Ville est faite
De la façon de Philoctete,
Ce Preux qui se fit tant valoir
Au Siège Troyen, pour avoir
Apporté les flèches d'Alcide. (chant X, pp. 59–60)⁹¹

Lors de la première campagne, celle contre Idoménée, Mentor découvre Nestor et Philoctète parmi les combattants (chant X, p. 64). Suit, comme chez Fénelon, le discours de Mentor, censé calmer les adversaires et préparer la paix. Il désigne nommément Philoctète, en mesure d'apprécier mieux que personne les bienfaits de la paix :

Et vous donc, Philoctete, aussi,
Dans cette folle guerre-ci,
Venez-vous faire en Hespérie
Le second tôme de la vie
Que vous menâtes à Lesbos [sic!],
Quand chacun vous tournant le dos,
Vous laissa dans cette Isle affreuse,
Ainsi qu'une brebis galeuse? (chant X, p. 68)

Les deux amis, Nestor et Philoctète, sont invités à renoncer à « faire ici/Mal à propos les Doms Quichotes » et à devenir des médiateurs (chant XI, p. 89). Le discours émeut l'armée et Philoctète, « beaucoup plus qu'un autre sensible/Pleuroit d'une façon risible » (chant XI, p. 94).

Junquières suit de tout près l'hypotexte et montre Philoctète sur le champ de bataille à côté de Nestor, combattre Adraste, tuer Amphimaque, obligé finalement de se retirer à cause de sa blessure :

Son sang couloit outre mesure,
Et son ancienne blessure
Paroissoit prête à se r'ouvrir;

⁹¹ Toutes les citations sont tirées de Jean-Baptiste Junquières, *L'Élève de Minerve ou Télémaque travesti*, en vers, Senlis, chez Des Rocques/Paris, chez Duchesne, 1759. Les chants de IX à XVI sont dans le tome 2, les chants de XVII à XXIV, dans le tome 3 de cette édition.

Tous les efforts, pour le guérir,
Des hableurs, suppôts d'Esculape,
N'ayant fait qu'en fermer la trappe. (chant XX, pp. 124–125)

En effet, malgré les efforts de Podalire et de Machaon, Philoctète est « bancroche comme Vulcain » (chant XV, p. 253), et cela malgré les promesses d'Hercule (chant XV, p. 252). Junquières avait épuisé ses réserves d'humour bien avant le dernier épisode dans lequel apparaît Philoctète, l'arrivée de Diomède :

[...] l'écuyer d'Alcide,
Philoctete, cet invalide,
Qui par un caquet déplacé,
Avec ce Prince harrassé [Diomède]
Causoit des faits de son jeune âge :
A propos, vous seriez, je gage,
Charmé, dit Philoctete, aussi
De voir Nestor, il est ici,
Mais dans l'état d'un automate,
Depuis la mort de Pisistrate [...] (chant XXI, p.154)

Une fois la région pacifiée, les chefs ligüés se séparent (chant XXI, p. 164).

La confession de Philoctète. Hormis un renvoi à Ovide (« J'étois, ainsi que dit Ovide, / Gentilhomme servant d'Alcide » – chant XV, p. 217), le chant est une mise en vers du texte fénelonien, avec çà et là des expressions ou des scènes burlesques d'un goût douteux :

Quand j'ai vu le saut de Lychas,
N'aimant point de tels entrechats,
Je ne demandai pas mon reste,
Je me sauvai bien vite en veste,
Et courus d'abord me cacher
Dans un trou du premier rocher. (chant XV, p. 220)

[...] j'ai résolu de te faire
Exécuteur Testamentaire :
Hélas ! mon ame fait binet,
Viens recevoir dans ton bonnet
Les cendres du vaillant Alcide. (chant XV, p. 222)

Philoctète, allons, me dit-il,
Mon cher ami, bats le fusil,
Et mets le feu, que je rôtis. (chant XV, p. 223)

Le Philoctète de Junquières craint le pire devant Hercule tombé du ciel:

[...] je craignais bien,
Qu'il ne me grondât comme un chien
D'avoir révélé le mystère
Qu'il m'avait ordonné de taire. (chant XV, p. 252)

On connaît la suite, il se rend à Troie et tue Pâris.

Télémaques travestis. L'entreprise de Junquières est loin d'honorer son modèle. Ses trouvailles sont plus ridicules que comiques; ainsi, Hercule se dit «cuit à demi» par la chemise empoisonnée et demande qu'on taise l'endroit de sa sépulture pour «qu'un malotru, sans respect,/Ne fasse la lessive avec» (chant XV, p. 224). L'abandon à Lemnos a une cause divine, expiatoire, et une autre, triviale:

Dans les entrailles des victimes
On crut découvrir que mes crimes
Étaient cause de mon malheur;
Enfin on eut si mal au cœur
De voir ma playe envenimée,
Que les Généraux de l'Armée
Conclurent à me laisser là. (chant XV, p. 230)

Junquières utilise assez souvent l'anachronisme: Philoctète qualifie son parjure de «détour Normand» (chant XV, p. 229); il demande à Néoptolème qui fait semblant d'ignorer qui il est «Est-ce que tu sors du collège? [...] /N'a-t-on donc point dans la Gazette/Fait mention de Philoctète/Et de ses malheurs?» (chant XV, p. 234); Thersite a une figure «à Calot» (chant XV, p. 238). Philoctète admire tant Néoptolème qu'il l'aurait suivi «jusqu'à Rome» (chant XV, p. 250) et compare sa situation à Lemnos à celle du héros de Daniel Defoe:

Quoique je fusse en ma façon
Plus à plaindre que *Robinson* [...] (chant XV, p. 231)

La plus importante altération du texte de Fénelon, mais qui n'est qu'un retour à l'hypo-hypotexte, le *Philoctète* de Sophocle, est le traitement d'Ulysse, qualifié de

« ce madré compere » (chant XV, p. 227), « monstre pétri d'artifice » (chant XV, p. 244), de « Grec artificieux » (chant XV, p. 228), accusé de jouer « tant la comédie » (chant XV, p. 228).

On peut se demander s'il ne faut pas ajouter aux modèles de Junquières le travestissement de Marivaux. Certes, seul le titre qui fait écho à l'ouvrage de Marivaux ne constitue pas une preuve suffisante, mais la comparaison de certains passages, comme l'épisode qui suit la crise de Philoctète peut être instructive :

Fénelon, <i>Télémaque</i> , XII	Marivaux, <i>Tél.travesti</i> , XI	Junquières, <i>L'Élève de ...</i> , XV
Pendant mon sommeil, il eût été facile à Néoptolème d'emporter mes armes et de partir; mais il était fils d'Achille et n'était pas né pour tromper.	Pendant que je dormais, le fils d'Échille aurait bien pu me voler mon épée de Pucelle; mais il était aussi naturel que du poil de mouton. [...] Ah! fils légitime ou bâtard, lui dis-je, est-ce que tu voudrais m' <i>excroquer</i> mon arme?	Il eût été pour lors facile A ce jeune homme d' <i>excroquer</i> Mes armes, & de s'embarquer: Mais il étoit le fils d'Achille, Et dans cette maison fertile En grands héros, en gens d'honneur, Il ne fut jamais d'excroqueur.
Mais mon fils, tu ne parais pas méchant: quelque conseil te pousse; rends mes armes, va-t-en.	Ô mon fils; par ton oncle, par ton grand-père, par l'armoire de défunte ta grand-mère, rends-moi mon arme; <i>c'est le diable qui te tente</i> ; rends et housse après.	Fils d'Achille, quelqu'un t'agace, <i>C'est quelque conseil de Satan</i> ; Rends-moi mes armes, & va-t'en.

Par ailleurs, Marivaux évoquant la guerre de Hongrie en concurrence avec la guerre de Troie, aurait peut-être influencé Junquières à parler alternativement de Pergame et d'Ilion.

A. B. PARIGOT, *LES AVENTURES DE PARTOUT-RÔDANT, OU LE TÉLÉMAQUE TRAVESTI*, 1821. Cet employé à la Préfecture de la Haute-Garonne, comme il est précisé dans le recueil de l'Académie des Jeux floraux de 1818 dans lequel il publie une ode⁹², a écrit aussi un poème héroï-comique, *Les Aventures de Partout-Rôdant, ou le Télémaque travesti, poème semi-burlesque, en huit chants* qui a connu malgré sa triste médiocrité au moins trois éditions⁹³. L'auteur a pris la peine d'exprimer ses opinions sur le

⁹² Charles Dédéyan, *Télémaque ou la Liberté de l'esprit*, Nizet, Paris, 1991, p. 178.

⁹³ *Les Aventures de Partout-Rôdant, ou le Télémaque travesti, poème semi-burlesque, en huit chants*, par M. Parigot, Toulouse, Devers, 1821; *Télémaque travesti, poème héroï-comique en vers libres et en huit chants, précédés chacun d'un sommaire tiré de Télémaque de Fénelon*, par Parigot, II^e édition, Paris, Sanson, 1823; *Télémaque travesti, poème héroï-comique en vers libres et en douze chants, précédés chacun d'un sommaire tiré de Télémaque de Fénelon*, III^e édition, Paris, Sanson, 1825. Toutes les citations sont tirées de l'édition de 1825.

burlesque dans l'introduction de son poème; il qualifie de *semi-burlesque* le « genre moins grivois » qu'il adopte pour *Télémaque*. Pour permettre probablement un jugement plus objectif de son entreprise, Parigot fait précéder chacun de ses chants d'un sommaire tiré de l'hypotexte fénelonien. Le début est ambitieux:

Je chante le Dauphin d'Ithaque,
Et son voyage et ses revers;
O Muse! soutiens-moi si je vas [sic!] de travers
En voulant suivre Télémaque. (I, p. 3)

Philoctète apparaît pour la première fois en tant que conteur au chant VIII qui regroupe deux épisodes, celui du rappel de Philoclès et la confession de Philoctète. C'est Partout-Rôdant qui demande à Philoctète « pourquoi contre son père/Il avait toujours une dent ». Philoctète s'enorgueillit d'avoir partagé la vie d'Hercule, d'avoir été présent lorsque « d'Augias il lava l'écurie », l'ayant vu « près d'Omphale, une quenouille en main ». Il donne une explication toute personnelle de la violence d'Hercule contre Lichas:

Or, comme la douleur que lui causait ce linge,
Le faisait, malgré lui, grimacer comme un singe,
Son postillon Lichas, qui l'avait apporté [...]
Crut qu'il faisait Pierrot, et s'avisa de rire. (VIII, p. 168)

Il est inutile de citer plus de vers de cet ouvrage dont le mauvais goût n'a d'égale que la grossièreté. Certains indices font penser que l'auteur aurait pu connaître le poème de Junquières (présence de Lucifer qui décide de se mêler du destin du héros – VIII, p. 171; Philoctète enviant le sort de Robinson – VIII, p. 172).

PHILOCTÈTE ET LA GUERRE DE THÈBES :
WILLIAM WILKIE, *THE EPIGONIAD*, 1757

Le poète écossais WILLIAM WILKIE (1721–1772) est l’auteur d’un poème épique en neuf livres, *The Epigoniad*⁹⁴, dans lequel il glisse un épisode dont le protagoniste est Philoctète. Dans le livre VII, le jeune guerrier Dienices raconte devant la cour comment est mort Cleon, le fils du roi Creon. Les deux jeunes Thébains avaient fait partie d’une ambassade chargée de demander à Hercule de prêter main forte à ses compatriotes. Cleon et Dienices partis à la recherche d’Alcide se retrouvent au bout de quatre jours de navigation à Cœta. Les voilà devant une caverne, l’abri d’un chasseur :

Thither we turn’d our weary steps, and found
The cavern hung with savage spoils around;
The wolf’s grey furr, the wild boar’s shaggy hide,
The lion’s mane, the panther’s speckled pride:
These signs we mark’d; and knew the rocky seat,
Some solitary hunter’s wild retreat. (*The Epigoniad*, p. 191⁹⁵)

Ils retrouvent dans la caverne la massue d’Hercule et sa léonté, mais l’habitant de la caverne n’est pas Alcide, comme ils l’avaient espéré, mais un jeune chasseur qui rentre portant sur ses épaules un daim ruisselant de sang. Les Thébains remarquent aussi son un arc d’une taille énorme. Le chasseur menace les inconnus de ses flèches qui provoquent des blessures inguérissables :

Certain as fate, where’er this arrow flies,
The hapless wretch, who meets its fury, dies:

⁹⁴ William Wilkie, *The Epigoniad: a poem, in nine books*, Edinburgh, printed by Hamilton, Balfour, & Neill, 1757. Nouvelles éditions en 1759, 1769 et 1794.

⁹⁵ Toutes les citations sont tirées de l’édition de 1757.

No buckler to resist its point avails,
The hammer'd cuirass yields, the breast-plate fails;
And where it once has drawn the purple gore,
No charm can cure, no medicine health restore. (*The Epigoniad*, p. 193)

Cleon explique leur mission et demande où trouver Hercule. Philoctète leur raconte la fin d'Hercule, poursuivi par la jalousie d'Héra. Il reçoit la robe empoisonnée alors qu'il se préparait à offrir une hécatombe à tous les dieux pour les remercier d'avoir vaincu Eurytus (*The Epigoniad*, p. 196). Après la punition de Lychas tous les autres témoins sont effrayés par la violence d'Hercule, même Philoctète qui préfère rester caché derrière un rocher. L'agonie d'Hercule est longue : il quitte l'endroit du sacrifice et erre, surveillé par ses compagnons, dont Philoctète, à bord d'une galère. Bien qu'effrayé par le comportement d'Hercule, Philoctète décide de l'approcher pour le consoler (*The Epigoniad*, p. 204). Après avoir fait l'éloge de l'amitié que lui témoigne Philoctète, Hercule lui promet ses flèches et son arc (*The Epigoniad*, p. 205). Il lui demande de tuer Déjanire, seule vengeance qui peut le soulager, mais finalement il s'en remet au ciel. Son seul souci est de reposer en paix (*The Epigoniad*, p. 210). Philoctète allume son bûcher et, pour protéger les cendres du héros d'une profanation de la part de ceux qu'Hercule avait punis, les tyrans et les gens injustes, garde secret l'endroit de la sépulture. Mais il ne peut plus quitter ces contrées (*The Epigoniad*, p. 211). Cleon, très ému par l'histoire racontée par Philoctète, n'oublie pourtant pas sa mission et demande au jeune Philoctète d'aider les Thébains, car Alcide lui a fait don de ses flèches pour obtenir la gloire, non pour chasser. Mais Philoctète ne peut mettre ses flèches au service des Thébains sans l'accord de Jupiter, qui est prié de manifester sa volonté.

Les jeunes Thébains sont conduits dans les profondeurs de la caverne, vers un lit de pierre recouvert de peaux d'animaux sauvages. Le matin, Philoctète consulte les augures : un combat entre un aigle, l'oiseau de Jupiter, et un serpent. L'aigle tue le serpent et dévore ses petits, ensuite il s'envole. Un tonnerre souterrain, le pire des signes lancés par Jupiter, renforce le présage. Philoctète refuse donc d'accompagner les Thébains : sans l'aide des dieux tout projet humain est voué à l'échec.

De retour à la caverne, Philoctète prépare pour ses hôtes une boisson mystérieuse, qui dissipe la tristesse et fait naître l'espoir. Mais Cleon veut accomplir sa mission et décide de s'emparer des armes de Philoctète quitte à les voler. Finalement, les deux Thébains profitent du sommeil de Philoctète pour voler ses armes (*The Epigoniad*, pp. 218–219). Ils quittent les lieux à bord de leur galère, mais au bout de sept jours ils n'ont toujours pas accosté à Thèbes. À l'aube du huitième jour ils atteignent un rivage inconnu. Dienices, qui raconte ces faits, ne sait pas ménager ses

effets et éventa la mèche : ils sont revenus en arrière, le vieillard qui les accueille est Philoctète déguisé.

Back to the cave we left, by angry fate
Implicitly conducted, at the gate
The injur'd youth we found; a thick disguise
His native form conceal'd, and mock'd our eyes;
For the black locks in waving ringlets spread,
A wreath of hoary white involv'd his head;
Beneath a load of years, he seem'd to bend,
His breast to sink, his shoulders to ascend. (*The Epigoniad*, p. 221)

Le vieillard les informe qu'ils sont près du mont Ida, en Phrygie, là où règne Priam, à sept jours de Thèbes. Il remarque l'arc d'une taille inhabituelle que porte Cleon; on lui apprend que c'est l'arc d'Hercule. Il demande alors au jeune Thébain de lui permettre de toucher cet arc merveilleux utilisé par Hercule lors de la première destruction de Troie – Philoctète use donc du même artifice que Néoptolème dans la pièce de Sophocle pour s'emparer de son propre arc (*The Epigoniad*, p. 225). De nouveau en possession de ses armes, le vieillard peut renoncer à son déguisement:

[...] and now the thick disguise,
Which veil'd his form before, and mock'd our eyes,
Vanish'd in air; our error then appear'd;
I saw the vengeance of the gods, and fear'd. [...] (*The Epigoniad*, p. 226)

Dienices implore sa merci, mais Cleon le défie. Philoctète le tue d'une de ses précieuses flèches qu'il retire ensuite du cœur du malheureux. Il épargne Dienices qui se hâte de quitter le rivage maudit. Sa galère affronte une tempête, avant de s'encalminer pour vingt jours près du mont Pélion. C'est là que les Thébains brûleront le corps de Cleon et mettront ses restes dans une urne.

*

W. Wilkie rattache la destinée de Philoctète à la cité de Thèbes avec plus de vraisemblance que Voltaire et sans lui faire quitter les environs d'Œta. Tout le livre VII de son *Epigoniad* qui intéresse notre étude est un exemple remarquable d'hypertextualité, un entrelacs de thèmes et motifs dont l'auteur change subtilement une ou plusieurs composantes avant de les glisser dans une intrigue de son invention. Il fait résonner des thèmes connus de la pièce de Sophocle (utiliser la force, la persua-

sion ou la ruse pour s'emparer des armes⁹⁶), et remploie ingénieusement différents sèmes du mythe, l'agonie d'Hercule, l'arc et les flèches, la grotte; ainsi, la grotte à deux entrées du *Philoctète* de Sophocle acquiert une nouvelle signification lorsque l'archer joue à l'arroseur arrosé:

There on the cliffs, which bound the neighb'ring main,
We found the mansion of a lonely swain;
Much like to this, but that its rocky mouth
The cooling north respects, as this the south [...] (*The Epigoniad*, p. 224)

W. Wilkie sait aussi glisser dans ce livre VII des motifs étrangers à la légende du héros, comme le népenthès, ou le mythe de Protée. Pourtant, il ne contredit en rien la légende de Philoctète, par contre, il conforte le lecteur dans ses convictions en faisant allusion à des faits futurs (la participation à la guerre de Troie) ou en expliquant certaines obscurités (pourquoi Hercule voulait cacher l'endroit de sa sépulture).

Certains détails ou actions du poème de W. Wilkie viennent, directement ou indirectement, de *Télémaque*. Pourtant, l'ingéniosité de W. Wilkie, le nouveau contexte dans lequel il insère Philoctète (influence de l'*Œdipe* de Voltaire?), le subtil mélange des sources rendent ce texte intéressant, surprenant, captivant. La présence de Philoctète dans un contexte où rien n'obligeait l'auteur de le placer indique un intérêt particulier pour le héros et marque un moment important dans la réception de son mythe, le livre VII du poème de W. Wilkie étant une des plus originales réécritures de l'histoire de Philoctète au XVIII^e siècle.

⁹⁶ Cleon: «The arms of great Alcides let us claim;/Then for Boeotia's shores direct our sails;/And force must second if persuasion fails:/Against reproach necessity shall plead;/And all, who hear it, justify the deed.»; Dienices à Cleon: «You counsel well; but prudence would advise/To work by cunning rather, and surprize,/Than force declar'd; his venom'd shafts you know,/Which fly resistless from th' Herculean bow [...]» – *The Epigoniad*, pp. 217–218.

IV

PHILOCTÈTE DANS LA POÉSIE LYRIQUE

Allusions et paraphrases • Louis Sébastien Mercier, *Philoctète dans l'isle de Lemnos à Poëan son père*, 1762 • Jean-Marie-Nicolas Deguerle, *Œnone et Pâris*, vers 1800 • Thomas Russell, *Sonnet XIII. Suppos'd to be written at Lemnos*, avant 1788

Mera poesis est quicquid sub velamento
componimus et exquiritur exquisita.
(Boccace, *De genealogia Deorum gentilium*)

Allusions et paraphrases

Les poètes lyriques s’emparent de l’histoire de Philoctète dès l’Antiquité, l’associant à divers thèmes, la solitude, la souffrance, l’ingratitude, la sexualité, l’ensauvagement. Au XVIII^e siècle on redécouvre le potentiel lyrique de l’histoire de Philoctète, même si les auteurs se contentent pour l’instant d’un écho lointain, d’une allusion. Ainsi, Antoine-Marin Lemierre se sert du thème de l’usage impropre des flèches d’Hercule à Lemnos pour rappeler au peintre qu’il ne doit pas se laisser séduire par des sujets frivoles :

Sur un objet oiseux quand tu perds tes pinceaux,
Je crois voir Philoctète aux rives de Lemnos
Lancer obscurément contre une faible proie,
Ces fleches dont le sort est de renverser Troye. (*La peinture*, chant III)

Des échos et des réminiscences du *Philoctète* de Sophocle – des passages inspirés des vers de la tragédie relatifs à la solitude, à la grotte, à l’écho qui répète les plaintes du héros – résonnent dans le poème *Patmos* de Hölderlin, composé vers 1803¹. L’ombre de Philoctète qui apparaît dans le poème *Les dieux de la Grèce* de Schiller pourrait être inspirée d’un épisode de l’*Odyssée* (l’ombre d’Hercule aperçue par Ulysse aux Enfers – *Od.*, XI, 607) :

Chaque ombre vertueuse aux bois de l’Élysée
Renvoyaient les objets si chers à sa pensée :

¹ David J. Constantine, *The significance of locality in the poetry of Friedrich Hölderlin*, London, The Modern Humanities Research Association, 1979, pp. 66–67.

L'épouse y retrouvait son cher et tendre époux.
 La lyre de Linus avait ses sons si doux!
 Admète se jetait aux bras de son Alceste;
 Pylade y retrouvait, reconnaissait Oreste.
 Le lutteur revoyait son coursier indomptable;
 Philoctète s'armait de son trait redoutable.²

On pense que le poème a été écrit pendant la période mai-novembre 1788, quand Schiller passait son temps en compagnie des sœurs Lengerfeld à Rudolstadt, lisant ensemble l'*Odyssée* et traduisant des passages du *Théâtre des Grecs* du père Brumoy³. Un autre poète a retenu l'attitude paradoxale du héros qui semble avoir du mal à quitter les lieux où il a été si douloureusement éprouvé :

Même les tristes lieux où nous avons souffert,
 Ne sont pas sans attraits. Seul sur ses rocs arides,
 Philoctète maudit le sort et les Atrides,
 Mais faut-il s'arracher à ces horribles lieux?
 Il regrette son antre et lui fait ses adieux.⁴

Avant de devenir Philoctète le solitaire le héros a été le symbole du compagnon fidèle, de celui qui accompagne son ami jusqu'à la mort :

Mais n'est-il plus, hélas ! un ami, dont les pleurs
 Accompagnent du moins mon trépas solitaire ?
 Que vois-je ? Philoctète ! O sort inespéré !
 Philoctète, est-ce toi, fidèle ami d'Alcide ?⁵

L'auteur du « poème moral, critique et apologétique » *La béquille*⁶ a sa propre vision de ce qui s'est passé « sur la cime d'Ida » avant l'immolation d'Hercule, qui aurait fait don à Philoctète de sa léonté et de sa massue :

² Antoine Joseph Bécart, *Études schillériennes : poésies de Schiller, mises en vers français*, 1863, p. 157.

³ Damian Valdez, *German Philhellenism : The Pathos of the Historical Imagination from Winckelmann to Goethe*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2014, p. 130.

⁴ *Œuvres de Jacques Dellile. L'imagination, poème en VIII chants*, t. I^{er}, Paris, chez Giguet et Michaud, 1806, p. 211.

⁵ *Plan du poème de Charlemagne suivi du premier chant en vers et d'un choix de poésies diverses par C. Théveneau*, Paris, chez Courcier, 1804, p. 296.

⁶ *La béquille, poème moral, critique et apologétique avec une courte dissertation sur la trivialité en forme de préface*, par M. de M***, chez P. Clément, Paris, 1737, 26 pages.

Cette peau, digne prix d'une mâle victoire,
 Pût-elle te donner la force du lion,
 Et porter les humains à t'aimer en mon nom !
 Et toi, par qui mon bras sçut délivrer la Terre
 Des monstres que le Ciel vomit dans sa colere
 Redoutable Massuë, inutile instrument
 Seconde d'un Héros la force en ce moment.⁷

Philoctète « taille en bâtons menus » ce bois « qui dompta l'Hydre affreuse de Lerne », fabriquant ainsi les premières béquilles. Edmé Bouchardon a représenté Amour en train de transformer la massue d'Hercule en arc – le modèle en terre cuite de sa sculpture *L'Amour se taillant un arc dans la massue d'Hercule* a été exposé au Salon de 1739 –, mais il est difficile d'établir un rapport entre ce *topos* et la conversion de la massue en béquille.

Louis Racine s'intéresse beaucoup au *Philoctète* de Sophocle auquel il consacre plusieurs courts commentaires⁸ et qu'il évoque dans son *Ode V* issue d'une méditation sur la souffrance : « l'homme tourmenté par une maladie cruelle » compare ses peines à celles de Philoctète, le « dépositaire infortuné » du « funeste présent d'Alcide », abandonné par des ingrats dans un désert aride, mais qui a pu se consoler d'avoir vu pleurer Néoptolème dans sa caverne affreuse⁹.

Louis Sébastien Mercier, *Philoctète dans l'isle de Lemnos à Poëan son père*, 1762

Auteur d'une cinquantaine de pièces de théâtre et d'un essai sur l'art dramatique qu'il veut renouveler¹⁰, Louis Sébastien Mercier (1740–1814) se laisse séduire par la mode des héroïdes à son apogée vers 1765. En effet, l'espèce de l'héroïde se diversifie

⁷ Idem, pp. 12–13.

⁸ *Réflexions sur la poésie par M. Racine*, t. 3, Paris, chez Desaint & Saillant, 1747, p. 273. V. supra, *Analyses à rebours*, p. 75.

⁹ *Ode V. Plaintes d'un homme tourmenté par une maladie cruelle*, une des *Odes sur différents sujets*. Dans le recueil *La Religion et la Grace, poèmes par M. Racine*, t. I, Amsterdam, 1744, le poème portait le sous-titre *Contre mes vapeurs*.

¹⁰ « Une douleur discrete, des emportemens réfléchis, des gémissemens cadencés, une bienséance héroïque, voilà ce qui remplace [chez Racine] ce trouble, ces écarts, ces transports qui nous enlèvent, lorsque nous voyons Ajax furieux, Philoctète faisant retentir une isle de ses cris, Œdipe embrassant ses filles, Clitemnestre criant à son fils de l'épargner, Prométhée attaché au rocher, ainsi que les adieux d'Andromaque, le désespoir d'Hermione, les regrets de Pelée, les discours d'Hercule à son fils, &c. » – Louis-Sébastien Mercier, *Du théâtre ou Nouvel Essai sur l'Art dramatique*, Amsterdam, chez E. van Harreveld, 1773, p. 284, ch. XXV, *De Racine*.

au milieu du XVIII^e siècle¹¹ et le goût pour la théorisation de L.-S. Mercier lui fait trouver une définition à ce poème « qui réunit tantôt la force & la majesté des pensées, tantôt les traits les plus vifs du sentiment, qui peint, qui touche, qui anime, qui développe une ame sensible ou profonde, qui saisit les momens les plus terribles, les plus attendrissans, les plus douloureux, des momens impraticables au théâtre »¹².

Son poème, *Philoctète dans l'isle de Lemnos à Poean son père*, est la première héroïde (elle date de 1762¹³) d'un recueil qui n'en dénombre que cinq. Philoctète écrit sa lettre avant qu'Hélénos ne fasse ses prophéties, avant donc que les Grecs n'envoient quelqu'un le ramener de Lemnos. Le héros apprend grâce à « des malheureux jetés par la tempête » dans son île que son père est encore en vie. Il lui écrit sans avoir la certitude que sa lettre lui sera remise – et d'ailleurs sa lettre reste inachevée.

On peut y distinguer quatre mouvements, les trois premiers commençant chacun par le rappel d'une nouvelle récemment apprise. Dans la première séquence Philoctète demande à son père de partager sa haine envers les Atrides qui ont décidé son abandon « dans une Isle sauvage/Dans un désert horrible où la terre languit » (*Héroïdes*, p. 7). Il y évoque les circonstances de sa blessure, causée comme chez Servius par une flèche empoisonnée et fait allusion à « un fourbe éloquent dont la subtile adresse/D'un cœur simple & naïf a trompé la foiblesse » (*Héroïdes*, p. 7), qu'il mentionne tout de suite après Alcide, ce qui laisse penser qu'il évoque les circonstances de son parjure. Il déplore par la suite sa souffrance, ses tourments et sa solitude.

Dans la deuxième séquence Philoctète exprime son espoir de pouvoir vivre près de son père, espoir qui le conforte dans sa détresse: « Je suis grand près de toi, tu me donnes ton cœur./Oui le mien sans l'espoir de revoir sa patrie,/Haïroit le lien qui l'enchaîne à la vie. » (*Héroïdes*, p. 10) Le tableau touchant d'un fils impatient de soulager la vieillesse de son père est troublé par la haine et la rancune, dominantes dans la troisième séquence qui montre Philoctète méditant sa vengeance future:

O mon père, ma haine a passé dans ton cœur!
Arme tous tes états [sic!], épouse ma fureur,
Descends sur ces rochers, viens m'arracher toi-même,
J'attends tout, je veux tout du défenseur qui m'aime.
[...]

¹¹ Renata Carocci, *Les Héroïdes dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: choix de textes avec un commentaire*, Fasano et Paris, Schena-Nizet, 1988, p. 35.

¹² Avertissement du recueil L.-S. Mercier, *Héroïdes et autres pièces de poésie*, Paris, 1764. Toutes les citations de cet auteur sont tirées de cette édition.

¹³ *Hécube à Pyrrhus; Philoctète à Poean son père, héroïdes nouvelles*, in *Année littéraire*, mai 1762.

Nous marcherons unis; mes flèches redoutables
De coups empoisonnés perceront les coupables. (*Héroïdes*, p. 12)¹⁴

Philoctète savoure sa vengeance, distille le plaisir de s'imaginer toute l'armée grecque subir les mêmes douleurs que lui – il s' imagine en train de blesser de ses flèches empoisonnées les Grecs jetés sur le rivage de Lemnos, mais aussi en train d'être soigné par son père, le seul à ne pas reculer devant un malade si dégoûtant:

Dans l'univers entier il n'est que l'œil d'un père
Qui puisse supporter l'aspect de ma misère,
Soulager mes tourmens sans reculer d'horreur,
Pour consoler ton fils, hélas, il faut ton cœur. (*Héroïdes*, p. 12)

Une crise coupe court à ses réflexions sur l'avenir:

Mais déjà le poison s'éveille avec fureur,
O partage de l'homme! ô misère! ô douleur!
Que le Ciel tonne, frappe, il le peut, il est maître,
Mais doit-il nous forcer à maudire notre être? (*Héroïdes*, p. 14)

À la souffrance physique s'ajoute la détresse morale; accablé de douleur, il appelle Alcide qui a vécu le même supplice:

J'expire, je succombe à l'excès de mes peines;
Le feu qui t'embrasoit circule dans mes veines.
Alcide! quand j'aurais ton courage & ton cœur,
Quelle vertu pourroit surmonter ma douleur!... (*Héroïdes*, p. 15)

Dans un délire final provoqué par sa souffrance il avoue sa haine envers les Atrides, déplore l'injustice du Ciel, exprime son désir d'être englouti par la terre. Il devient incohérent, appelle Alcide pour le soulager en l'incendiant:

Rends moi tous mes bienfaits, viens me réduire en cendre....
Je ne me connois plus, égaré, furieux
Sois mon ami, mon père, & tiens moi lieu des Dieux. (*Héroïdes*, p. 15)

¹⁴ On pourrait y voir une réminiscence de la proposition de Philoctète de défendre Néoptolème au cas où les Grecs le menaceraient – *Phil.*, 1405–1408.

Mercier emprunte quelques détails à Servius (blessure produite par la flèche, parjure), mais son poème s'inspire essentiellement de la tragédie de Sophocle : les cris de Philoctète font retentir « les rochers battus par les flots écumans », image reprise trois fois ; il rampe pour récupérer son gibier, « les colombes timides » ; il implore le sommeil guérisseur (« le sommeil cher vainqueur de nos sens, / Vient par un calme heureux suspendre mes tourmens ») et croit que seule la mort peut vaincre sa souffrance ; le désir de vengeance et les imprécations contre les Atrides ; l'abandon lâche dont il fut victime ; l'amour et le respect qu'il porte à son père. Ajoutons aussi au moins deux réminiscences féneloniennes : Philoctète s' imagine les réactions de son père, semblable à un autre Télémaque (« Tu frémis, et tes yeux ne soutiennent qu'à peine / Cet affligeant tableau ») ; Philoctète doit chasser les monstres de l'endroit qu'il veut transformer en son logement – « cet asyle sauvage / Usurpé sur les Ours dont je combats la rage. »

Quelques innovations dans le traitement du sujet visent l'île dont le nom n'est mentionné que dans le titre du poème, lieu de pénitence, qui ne conforte nullement le malheureux qui y est abandonné (« D'insensibles rochers répètent mes sanglots »). Elle combine deux éléments rigoureux qui s'ajoutent à sa sauvagerie traditionnelle (« asyle sauvage »), le froid et la stérilité (« sol pétrifié »)¹⁵. En effet, dans le poème de Mercier les météores concourent à rendre Lemnos semblable à l'Enfer :

[...] les éclats du tonnerre
Embrasent l'horison & font trembler la terre.
Les monstres des forêts poussent des cris affreux ;
Plongé dans l'air brûlant d'un Ciel chargé de feux,
Le poison qui fermente irrite ma blessure,
Ainsi, pour m'accabler s'éveille la nature. (*Héroïdes*, p. 9)

Le Philoctète de Mercier doit lutter « contre la faim, la soif, la nudité » : non seulement « la marâtre nature [...] refuse ses présens à ce bras trop débile », elle lui refuse aussi l'eau, le rendant plus pauvre que le plus pauvre qui lui « jouit de la douce liqueur, / Qui des sens affoiblis ranime la vigueur ».

Si le dramaturge n'a pas écrit une tragédie dans laquelle Philoctète fasse « retentir une isle de ses cris », le poète l'a présenté alternant les effusions lyriques, les méditations et les emportements dramatiques.

¹⁵ À comparer ce sol stérile à la plaine de neige et de glace du *Philoctète* de Gide.

Cet ancien procureur qui, après avoir échappé de justesse à la peine de mort pendant la Révolution, fait peau neuve comme professeur de grammaire et de rhétorique, traducteur de Pétrone, de Virgile ou encore de Cicéron, s'essaie aussi à la poésie. Le premier chant du poème élégiaque *Œnone et Pâris* écrit vers 1800¹⁶ est inspiré de l'héroïde d'Ovide du même nom. Dans le deuxième chant Pâris se lance au combat et blesse Pyrrhus, désireux de venger la mort de son père. Mais quand Pâris veut tuer Pyrrhus, sa lance se brise contre le bouclier du fils d'Achille. Vénus soustrait Pâris à la colère de Pyrrhus, mais «le dieu des dieux» a décidé le sort des deux combattants. Au moment où il est «las de poursuivre en vain son rapide adversaire», Pyrrhus aperçoit Philoctète – «compagnon d'Hercule» et «digne ami d'Achille»¹⁷. Il lui demande de lui prêter «ces traits ailés dont la mort suit les coups/Ces traits sous qui tomba l'hydre en vain renaissante,/Et dont un noir poison teint la pointe sanglante»¹⁸. C'est l'occasion pour Philoctète de redire son histoire: il s'est blessé avec une des flèches et «hideux, défiguré,/Fui des Grecs qu'infectait [sa] livide blessure», il est resté seul à Lemnos, «aux hôtes des bois disputant leur pâture»¹⁹. Arrivé sur l'île, Pyrrhus lui promet la gloire et la santé à Troie avec le pardon des dieux, lui annonçant: «Le ciel fléchi t'arrache à ton antre sauvage». En effet, il est guéri par le dieu d'Épidaure et recouvre sa vigueur. Il est donc prêt à donner son arc à Pyrrhus en signe de reconnaissance pour tout ce que le fils d'Achille avait fait pour lui. En possession des armes invincibles, Pyrrhus tue Pâris.

L'auteur mélange dans cette partie de son poème plusieurs sources, Servius, pour l'histoire de Philoctète depuis l'épisode de l'immolation d'Hercule jusqu'à l'abandon à Lemnos, Jean Lemaire de Belges qui rapporte que Pâris a été tué par Pyrrhus, en citant assez méfiant d'ailleurs Boccace (*Illustrations de Gaule*, II, 21), Sophocle, chez lequel Philoctète et Néoptolème sont appelés par Hercule à former un couple de guerriers: «Comme deux lions marchant de conserve, veillez donc tous deux, lui sur toi, toi sur lui.» (*Phil.*, 1435–1437) Deguerle est suffisamment habile pour montrer comment fonctionne ce couple de guerriers à Troie et de récrire de manière plausible un épisode important de la prise de la cité.

¹⁶ L'éditeur indique que le poème *Œnone et Pâris* a été composé vers 1800 – *Œuvres diverses de Jean-Marie-Nicolas De Guerle*, Delangle Frères, Paris, 1829, p. 149.

¹⁷ Idem.

¹⁸ Idem, p. 150.

¹⁹ Idem.

Thomas Russell, *Sonnet XIII. Suppos'd to be written at Lemnos*, avant 1788

C'est l'homme souffrant, resté longtemps seul sur une île, qui inspire Thomas Russell à écrire un poème admiré par William Wordsworth²⁰, *Sonnet XIII. Suppos'd to be written at Lemnos*, connu aussi sous le titre *Lemnos* ou *Le Sonnet de Philoctète*²¹. Dans l'environnement hostile qu'offre Lemnos, Philoctète «le pilote prudent», est anxieux jour et nuit :

[...] alike each rolling light
Of heaven he watch'd, and blam'd it's lingering flight,
By day the sea-mew screaming round his cave
Drove slumber from his eyes, the chiding wave,
And savage howlings chas'd his dreams by night.

Tourmenté par les douleurs et la solitude, il ne perd pourtant pas espoir : il prend la brise pour le bruit d'un aviron, tout nuage pour une voile. Il parvient parfois à s'évader de cette île déserte et de se croire dans son doux pays natal :

Nor seldom listen'd to the fancied roar
Of Oeta's torrents, or the hoarser tide
That parts fam'd Trachis from th' Euboic shore.

Le sonnet de ce poète mort à 26 ans est un petit chef-d'œuvre élégant et sobre, qui présente un Philoctète dont la solitude est devenue plus pesante que la souffrance physique, un Philoctète qui a sublimé son désir de vengeance et qui passe les jours de sa malheureuse vie dans une sorte de rêverie nostalgique. Grâce à Th. Russell Philoctète expérimente des émotions et des frissons romantiques.

²⁰ Wordsworth est l'auteur d'un poème ayant pour thème l'exile, *When Philoctetes in the Lemnian isle*, 1827.

²¹ *Sonnets and Miscellaneous Poems by the late Thomas Russell*, Oxford-London, printed for D. Prince and J. Cooke, J. F. and C. Rivington, T. Cadell and T. and J., Egerton, 1789. Nouvelles éditions de ce recueil posthume en 1808, 1822 et 1825 ; le sonnet est publié aussi dans différentes anthologies.

V

PHILOCTÈTE DANS LES DÉBATS D'IDÉES DU XVIII^e SIÈCLE

L'EXPRESSION DE LA DOULEUR : Une comparaison trompeuse de Winckelmann • Lessing, Philoctète et le nouveau pathos (L'émotion, par-delà le beau et le laid. L'examen de la pièce) • Philoctète dans la silve herdérienne

AUX ORIGINES DU LANGAGE : Herder, *Traité de l'origine du langage*

Des poètes, avant Winckelmann, avaient étudié les tragédies des Grecs pour les adapter à nos théâtres. On connaissait des érudits qu'on pouvait consulter comme des livres; mais personne ne s'était fait pour ainsi dire un païen pour pénétrer l'antiquité.

(Mme de Staël)

La pitié, bien que naturelle, au cœur de l'homme, resterait éternellement inactive sans l'imagination qui la met en jeu. Comment nous laissons-nous émouvoir à la pitié? En nous transportant hors de nous-mêmes; en nous identifiant avec l'être souffrant.

(Rousseau)

L'EXPRESSION DE LA DOULEUR

Winckelmann associe Laocoon et Philoctète dans son premier ouvrage, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, 1755/1756. La comparaison qui tient en trois lignes suscite une longue prise de position de Lessing dans son *Laocoon*, 1766, suivie d'une mise au point de Herder dans ses *Silves critiques*, 1769, qui argumente en faveur de Winckelmann. D'autres personnalités ne manqueront pas de formuler un point de vue se rangeant du côté de Winckelmann ou du côté de Lessing. Par ailleurs, cette dispute sur la représentation de la douleur a incité les artistes contemporains à s'intéresser à Philoctète et le grand nombre de peintures et sculptures ayant pour sujet des épisodes de son histoire à Lemnos en ce dernier tiers du XVIII^e siècle en est une preuve irréfutable. Mieux encore, la diversité des solutions techniques et stylistiques des artistes ayant pris Philoctète pour sujet sont autant de réponses aux réflexions sur la représentation des héros antiques et sur la représentation de la douleur et exemplifient des tendances esthétiques diverses.

Une comparaison trompeuse de Winckelmann

Dans ses *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques* Winckelmann synthétisait sa vision de l'art grec et, partant, l'idéal esthétique du néoclassicisme dans une formule saisissante, « eine edle Einfalt, und eine stille Größe »¹ – « une noble simplicité et une grandeur tranquille » -: « De même qu'en son fond la mer demeure toujours calme, si furieuse qu'en soit la surface, de même l'expression des effigies grecques, quelle que soit la passion qui les agite, fait paraître une âme grande et toujours égale »². Winckelmann choisit pour illustrer cet idéal esthétique Laocoon dont « la douleur émerge de tous les muscles et de tous les tendons », mais qui retient le cri épouvantable qui résonne pourtant dans le texte de Virgile :

[La douleur ressentie par Laocoon] ne fait pas retentir le formidable cri que sa lèvre module dans le chant de Virgile : l'ouverture de la bouche ne le permet pas. C'est bien plutôt un râle de gêne et de suffocation [...] La douleur du corps et la grandeur d'âme tiennent entre elles balance égale dans toute l'architecture de la statue. Laocoon souffre, mais il souffre comme, chez Sophocle, Philoctète : sa détresse pénètre jusque dans notre âme, mais nous voudrions pouvoir la supporter comme ce grand homme la supporte.³

La dernière phrase de Winckelmann a pu prêter à confusion, car dans la tragédie de Sophocle Philoctète pousse des cris et des sanglots prolongés, ses ἄ ἄ ἄ ἄ éclatant jusqu'à occuper tout un vers, ἀπαππαπαῖ παπᾶ παπᾶ παπᾶ παπαῖ (*Phil.*, 732, 739, 745–756). Pourtant, l'association de ces deux personnages n'est ni contradictoire, ni incohérente – associant Laocoon au Philoctète de Sophocle Winckelmann voulait faire comprendre que la douleur du premier était aussi poignante que celle qui faisait hurler et se rouler sur scène le second, que Laocoon la supportait avec « une noble simplicité et une grandeur tranquille » et que la sculpture était aussi émouvante que le spectacle qu'offrait Philoctète au théâtre⁴.

Envoûtés par le verbe polémique de Lessing, on pourrait penser que Winckelmann ne savait pas comment souffre Philoctète, qu'il ne savait pas qu'un auteur de

¹ Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Dresden und Leipzig, 1756, p. 21. Toutes les citations en français de cet ouvrage sont tirées de Winckelmann, *Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture*, traduction de Laure Cahen-Maurel, Paris, Allia, 2005.

² Winckelmann, *Pensées sur l'imitation*, p. 38.

³ Idem, pp. 38–39. Pour le père Brumoy, « Philoctète seul avec le Chœur & livré à lui-même, montre un cœur agité comme les flots de la mer. » – Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, p. 303.

⁴ On a supposé que le Philoctète que Winckelmann compare à Laocoon serait surpris entre deux attaques de sa maladie (*Phil.*, 730–731 et 742–746) – Blair Hoxby, *What Was Tragedy?*, p. 156.

théâtre et un artiste disposent de moyens différents pour rendre les différentes passions, dont la douleur. Ce qui aurait pu passer pour équivoque dans les *Pensées* ne l'est plus dans l'*Histoire de l'art chez les Anciens* de 1764 où Winckelmann associera de nouveau Laocoon et Philoctète. Ainsi, dans la section *De l'expression des Figures Héroïques* de son *Histoire de l'art* Winckelmann se propose d'examiner « deux des plus beaux monuments de l'antiquité, dont l'un est l'image de la terreur de la mort [Niobé et ses filles], & l'autre de la douleur poussée au dernier degré [Laocoon] » :

Laocoon est l'image de la douleur la plus vive & la plus sensible qui puisse agir sur les muscles, les nerfs & les veines. [...] Mais au milieu de ces douleurs terribles on remarque la force de l'ame d'un grand homme qui lutte contre ses maux, qui réprime l'éclat de la douleur, qui en étouffe la voix [...] De même les Artistes discrets & sages préféreront toujours de représenter Philoctète selon les principes de la philosophie, plutôt que selon le portrait que le Poète en a tracé dans ces vers :

Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus.

Resonando mutum, flebiles voces refert. (Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2. c. 29)⁵

Pas d'ambigüité cette fois, Winckelmann réfère bien à une sculpture, Laocoon, à la manière dont les artistes antiques représentaient Philoctète et à la manière dont le héros est présenté dans la tragédie d'Accius. Dans l'édition de 1766 de l'*Histoire de l'Art* l'auteur, quel qu'il soit, renvoie explicitement aux documents iconographiques représentant Philoctète énumérés dans un autre ouvrage de Winckelmann, *Monumenti antichi inediti* (« wie die Figuren dieses Helden in Marmor und geschnittenen Steinen, welche ich in meinen *Alten Denkmalen* bekannt gemacht habe, erweisen »)⁶.

Ce passage éclaire parfaitement la signification de la phrase dans laquelle les deux héros antiques étaient associés dans les *Pensées* : l'artiste et le poète disposent de moyens d'expression différents ; le poète antique pouvait faire crier Philoctète, mais l'artiste antique le représente en conformité avec les principes de la philosophie, ce

⁵ Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, t. I, Amsterdam, E. Van Harrevelt, 1766, p. 289. Le texte en allemand : « Auch den Philoctetes, *Quod ejulatu, questu, gemitu, fremitibus/Resonando multum, flebiles voces refert* (Ennius ap. Cic. de Fin. L. 2. c. 29) werden die weisen Künstler mehr nach den Grundsätzen der Weisheit, als nach dem Bilde der Dichter, vorgestellt haben. » – Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, t. I, Dresden, 1764, p. 170.

⁶ Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums. Nach dem Tode des Verfassers herausgegeben und dem Fürsten Wenzel von Kaunitz-Rietberg gewidmet von der kaiserlichen königlichen Akademie der bildenden Künste*, Wien, im akademischen Werlage, 1776, p. 327. Sur le parcours parfois sinueux de l'édition de l'œuvre de Winckelmann et notamment de son *Histoire de l'Art*, v. Élisabeth Décultot, *op. cit.*, et Pascal Griener, *L'esthétique de la traduction : Winckelmann, les langues et l'histoire de l'art (1755-1784)*, Genève, Droz, 1998.

qui revient à lui faire supporter les douleurs avec la noble simplicité et la grandeur tranquille attribuées à Laocoon aussi.

Notons par ailleurs que Winckelmann se sert de la représentation de Philoctète dans son combat contre ce qu'il considérait comme des dérives esthétiques des artistes contemporains – contre lesquels il brandissait l'anathème de ce que les Anciens nommaient *parenthyrsis* (*parenthyrsos*)⁷. L'historien de l'art s'efface ici devant le critique d'art : le texte érudit faisant l'éloge de l'héritage antique se change en manifeste esthétique, avertissant contre les excès d'un art exécuté avec *franchezza*⁸. Dans ses *Pensées*, Winckelmann invoquait Laocoon seul pour illustrer l'idéal antique qu'il opposait au *parenthyrsis*⁹. Dans *Monumenti* à Laocoon était associé Philoctète, bien entendu le Philoctète représenté selon « les principes de la philosophie » :

La figura di Filottete ci manifesta il dolore del morso del serpente nel piè destro, col tenerlo alzato ch'ella fa, quasi non attentisi posarlo in terra; e il dolore come veggiamo nella celebre statua di Laocoonte, sembra anche quì sentirsi da Filottete sino nelle dita del piede. Chi credesse agli artefici moderni, soliti di ricopiare in fra le altre questa stessa attitudine nelle lor opere, per dare ad esse quel risalto ch' e' chiaman contrasto, e propongono per una delle regole della composizione, supporrebbe che ciò si fusse usato anche presso gli antichi pel medesimo fine; ma costoro non eran sì oziosi e malvagli.¹⁰

Dans l'*Histoire de l'art* Winckelmann (re)définit ce même concept, référant à un artefact antique sur lequel, pensait-il, était représenté Philoctète, le bas-relief de la Villa Albani, qu'il avait publié et décrit dans ses *Monuments*¹¹ :

Dans les figures antiques tranquilles, on ne trouve pas non plus cette grace des modernes, enseignée par les maîtres à danser, & consistant à ne laisser

⁷ « Toute action ou pose des statues grecques qui, au lieu d'être représentée avec ce caractère de sagesse, l'était avec trop de feu et d'impétuosité, péchait par ce que les artistes antiques nommaient *parenthyrsis*. » – Winckelmann, *Pensées*, p. 39. V. Anne Lagny, « Les frontières de la peinture et de la poésie. Le *Laokoon* de Lessing (1766) », in *Art et philosophie*, Lyon, ENS Editions, 1998, p. 42, n. 17.

⁸ J. J. Winckelmann, *Pensées*, p. 40.

⁹ « Chez Laocoon, la souffrance représentée seule aurait été *parenthyrsis*. C'est pourquoi l'artiste, pour unir la noblesse de l'âme au caractère, a donné à son personnage une pose qui le faisait rester au plus près du repos dans une douleur si grande. » – Winckelmann, *Pensées*, pp. 40–41. Winckelmann s'attarde sur le mot et son étymologie dans son *Histoire de l'art* considérant que « la vraie signification du mot ΠΑΡΕΝΘΥΡΣΟΣ n'a pas été rendue par les commentateurs de Longin » – Winckelmann, *Histoire de l'art*, t. II, p. 107.

¹⁰ Giovanni Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, éd. cit., p. 161.

¹¹ V. supra, *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 5, 14^o.

reposer le pied tiré en arrière que sur les doigts; position qui n'est usitée chez les anciens, que quand les figures sont en marche ou en course, mais jamais quand elles sont en repos. Lorsque Philoctète, sur le bas-relief que j'ai publié dans mes *Monuments de l'Antiquité*, tient le pied droit dans cette position, c'est que l'artiste a voulu exprimer la douleur du héros, causée par la morsure du serpent; douleur qui ne lui permet pas de marcher sur ce pied.¹²

Le concept de *parenthyrsis* rapproche en quelque sorte Winckelmann et Lessing, tous les deux refusant l'art baroque. Pourtant, Lessing juge que le concept de *parenthyrsis* s'applique différemment en peinture et en littérature. Selon lui, « en peinture, le pathos poussé au plus haut degré, serait toujours du *parenthyrsis*, quelque justifié qu'il pût être par les circonstances où se trouve le personnage ». Par contre, « dans l'éloquence et dans la poésie [littérature], il y a un pathos qui peut être porté aussi loin que possible sans devenir du *parenthyrsis* »¹³.

Lessing, Philoctète et le nouveau pathos

Dans la polémique que Lessing engage avec Winckelmann dans son *Laocoon* il réussit par une question faussement naïve à faire oublier que lui et Winckelmann examinaient des domaines distincts de l'art et que leurs deux ouvrages avaient des objectifs différents¹⁴. Philoctète, mentionné dans une seule phrase par Winckelmann dans ses *Pensées*, tient par contre une place assez importante dans l'essai de Lessing: Philoctète – le personnage et les tragédies de Sophocle et de Chateaubrun – sert à réhabiliter le cri et autres formes d'expression prohibées au théâtre et, d'autre part, à argumenter en faveur d'un renouveau du théâtre, fondé sur une nouvelle sensibilité.

Un nouveau pathos. Lessing admet, comme Winckelmann, « que sur le visage du Laocoon la douleur ne se montre pas avec la violence à laquelle on devait s'attendre », mais il se demande faussement naïf, reprenant en écho la phrase de Winckelmann: « 'Laocoon souffre comme le Philoctète de Sophocle.' Comment souffre

¹² J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les Anciens*, t. II – nouvelle édition, revue et corrigée, traduite de l'allemand par M. Huber, Paris, Barrois l'aîné, 1789, p. 109, ch. *De l'expression dans la plupart des ouvrages des artistes modernes*. Il s'agit de l'édition posthume de l'*Histoire*, publiée en allemand en 1776, la première édition étant parue avant *Monumenti*.

¹³ Lessing, *Laocoon ou des Limites de la peinture et de la poésie*, traduction française par A. Courtin, Paris, Hachette, 1887, p. 230.

¹⁴ Dans ses *Silves critiques* Herder remarque que Winckelmann est un maître de l'art grec et Lessing un critique et arbitre littéraire et surtout un poète.

celui-ci?»¹⁵. Pour répondre à cette question, Lessing, pour lequel «crier est l'expression naturelle de la douleur corporelle», se livre à une étude anthropologique qui devrait montrer que l'attitude envers la manifestation de la douleur physique varie selon les époques et chez les différents peuples, qu'on pourrait résumer de la sorte : les auteurs grecs à commencer par Homère n'hésitent pas à présenter les héros et les dieux poussant des cris de douleur ; «les Grecs civilisés peuvent seuls, en même temps, pleurer et être braves» ; à la différence des héros grecs, les «anciens héros du Nord» devaient «dévorer toutes les douleurs, voir venir le coup de la mort sans détourner les yeux, mourir en souriant sous les morsures des vipères, ne pleurer ni sur [leurs] fautes ni sur la perte de [leur] ami le plus cher» ; «nous autres Européens, fils plus délicats d'un monde plus raffiné», nous avons hérité de cette attitude de nos ancêtres, les héros du nord¹⁶.

Ayant conclu que seules «la politesse et les convenances [des modernes] défendent les cris et les larmes», Lessing peut, d'une part, corriger Winckelmann, qui pense que ce qui empêche l'artiste antique de représenter un Grec en train de pousser des cris est le besoin d'exprimer la grandeur d'âme, et, d'autre part, avancer dans le domaine qui lui tient à cœur, l'avènement d'une nouvelle sensibilité et, partant, d'un nouveau théâtre. Car, à la différence des Grecs, les modernes, notamment les Français, «ces maîtres en fait de convenances», ont imposé de telles conventions qu'«un Philoctète qui gémit, un Hercule qui crie seraient aujourd'hui les personnages les plus risibles et les plus insoutenables sur la scène»¹⁷. Et Lessing d'arrêter sur un nouveau ressort dramatique, la pitié (*Mitleid*)¹⁸ :

Tout ce qui est stoïque est antithéâtral, et notre pitié est toujours en proportion de la souffrance que laisse voir le personnage qui nous intéresse. Si nous le voyons supporter son malheur avec grandeur d'âme, cette grandeur d'âme éveillera [...] notre admiration [qui] est un sentiment froid dont l'ébahissement passif exclut toute autre passion plus chaleureuse comme toute idée bien sensible.¹⁹

¹⁵ Lessing, *Laocoon*, p. 7. Lessing mentionne la parution de l'*Histoire de l'Art de Winckelmann*, où la comparaison Laocoon-Philoctète est éclaircie, et déclare : «Je ne risquerai pas un pas de plus avant d'avoir lu cet ouvrage.» – idem, p. 206. Mais il était probablement trop tard pour refaire la première partie de *Laocoon*.

¹⁶ Idem, pp. 8–10.

¹⁷ Idem, pp. 11–12.

¹⁸ Pour le concept de *Mitleid* chez Lessing, v. Sotera Fornaro dans J. G. Herder, *Filottete*, Venosa, Osanna Edizioni, 2006, pp. 29–36. V. aussi Daniel Dumouchel, «Le problème de Du Bos et l'affect compatissant : l'esthétique du XVIII^e siècle à l'épreuve du paradoxe tragique», in *Les discours de la sympathie : enquête sur une notion de l'âge classique à la modernité*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, pp. 473–496.

¹⁹ Lessing, *Laocoon*, p. 11.

Un personnage comme Philoctète convient à ce nouveau théâtre dont rêve Lessing, fondé sur « la vérité et l'expression »²⁰ – rejet des « mesquines bienséances », refus d'une « contrainte mécanique », d'une « froide étiquette »²¹. En effet, Philoctète impressionne autrement qu'Électre pleurant sur l'urne de son frère « car les tortures que cet homme vertueux endure sont présentes et l'atteignent sous nos yeux »²², offrant l'image du « désespoir sous sa forme la plus terrible ». Or, selon Lessing, « aucune pitié n'est plus forte, aucune n'attendrit l'âme autant que celle qui s'allie à l'image du désespoir »²³ et qui, du même coup, acquiert une fonction cathartique :

L'homme le plus apitoyé est le meilleur des hommes, celui qui est le mieux disposé à toutes les vertus sociales, à toutes les formes de magnanimité. Ce qui nous rend compatissants nous rend meilleurs et plus vertueux, et la tragédie, qui a le premier effet, possède en même temps le second – ou plus précisément, elle ne nous rend plus compatissants que pour nous rendre plus vertueux.²⁴

Philoctète fournit donc à Lessing des arguments en faveur du drame dont il rêve, y compris en faveur d'une certaine vision de l'héroïsme dont se nourrit son *Philotas*, et des arguments contre le théâtre français que ses concitoyens aimaient tant, par l'intermédiaire des théories de Diderot et par le mauvais exemple de Chateaubrun²⁵.

L'émotion, par-delà le beau et le laid. Selon Lessing, Laocoon doit avoir la bouche fermée et ne pas crier, parce que le cri « donne au visage un aspect repoussant », parce que la douleur, « dans toute sa violence, arrivant à la contorsion, ne pouvait s'allier avec [la beauté] ». Autrement dit, Winckelmann avait raison de remarquer que le corps et le visage de Laocoon sont marqués de manière différente par la douleur,

²⁰ Idem, p. 23.

²¹ Lessing, introduction à *Theater des Herrn Diderot*, cité d'après Roland Mortier, *Diderot en Allemagne, 1750–1870*, Genève, Slatkine, 1986, p. 59.

²² Lessing, *Dramaturgie de Hambourg*, trad. Ed. de Suckau et L. Crousle, Paris, Didier et Cie, 1869, p. 347.

²³ Lessing, *Laocoon*, p. 36.

²⁴ Passage cité d'après Daniel Dumouchel, *op. cit.*, p. 482. V. aussi les considérations de Sotera Fornaro dans J. G. Herder, *Filottete*, p. 32.

²⁵ Lessing « s'en prend moins, au fond, au théâtre classique français lui-même qu'à son prestige excessif en Allemagne, au rôle étouffant qu'il joue dans la vie intellectuelle de son pays, maintenue dans un état de sujétion par l'orientation étrangère des petites cours dont l'ambition suprême est de singer Versailles » – Roland Mortier, p. 59. V. aussi Élisabeth Décultot, « Le *Laocoon* de Gotthold Ephraim Lessing. De l'imagination comme fondement d'une nouvelle méthode critique », in *Les Études philosophiques*, 2/2003 (n° 65), pp. 197–212.

mais il se trompe sur la cause, qui est la nécessité de «représenter le plus haut degré de beauté avec la donnée accidentelle de la douleur physique» et non la volonté de représenter la grandeur d'âme. Si l'artiste représente le personnage la bouche ouverte, le résultat est «une image hideuse, monstrueuse, dont on est disposé à détourner le regard, parce que la vue de la douleur excite la répugnance, sans que la beauté de l'objet souffrant puisse transformer cette répugnance en un doux sentiment de compassion». Et Lessing jubile lorsqu'il trouve cet exemple antique qui était sa thèse: Pythagore de Rhegium a su modérer l'expression de la douleur de son Philoctète, si bien que sa statue communique «sa douleur au spectateur, effet qu'eût empêché le moindre trait hideux»!²⁶

Après avoir établi ce principe général, Lessing est amené à constater que toutes les formes de «poésie» ne sont pas régies par les mêmes lois, que l'impression produite par le récit ou la description du cri est différente de celle produite par le cri lui-même. Virgile peut faire crier son Laocoon: s'agissant d'un son qu'on s'imagine entendre l'effet est moins fort que le cri que nous entendons lors de la représentation d'une tragédie, un son bien réel. En choisissant de montrer Philoctète et Hercule et Laocoon²⁷ gémissant, pleurant, criant et hurlant, Sophocle paraît avoir offensé les yeux et les oreilles du spectateur, violant «une bienséance fondée sur la nature même de nos sentiments» – car il y en a qui pensent que «la douleur physique n'est pas généralement susceptible d'éveiller la même compassion que les autres maux»²⁸. Arrivé à ce point de sa démonstration, l'auteur juge bon d'exposer ses opinions sur le *Philoctète* de Sophocle, sujet qu'il connaît très bien²⁹ – on peut même se demander si l'association Laocoon–Philoctète de Winckelmann n'a pas sonné excessivement faux à ses oreilles en raison justement de son grand intérêt pour le héros de Sophocle.

Remarque. Winckelmann et Lessing ne connaissaient Laocoon au moment où ils rédigeaient l'un ses *Pensées* et l'autre son *Laocoon* autrement que par des reproduc-

²⁶ Lessing, *Laocoon*, pp. 20–22.

²⁷ Lessing ironisait une fois de plus Winckelmann en renvoyant à la tragédie perdue de Sophocle, *Laocoon*: «Pourtant je suis convaincu qu'il n'aura pas fait Laocoon plus stoïque que Philoctète ou Hercule.» – idem, p. 11.

²⁸ Idem. Allusion à une phrase d'Adam Smith, citée par la suite: «Tous les sentiments et toutes les passions, dit-il, qui ne peuvent inspirer que peu de sympathie aux autres deviennent choquantes lorsqu'on les exprime trop vivement.» – idem, p. 37.

²⁹ «[...] l'argumentation de Lessing se place sur le terrain de sa propre compétence, abordant le *Philoctète* de Sophocle, sujet sur lequel Lessing, quelques années plus tôt (en 1759–1760) avait entamé un grand traité» – Wilfried Barner, «Le Laocoon de Lessing: déduction et induction», in *Revue germanique internationale*, n° 19, 2003, p. 139.

tions³⁰. On peut être d'accord avec Lessing que «l'ouverture toute grande de la bouche est, en peinture, une tache, en sculpture, un enfoncement»³¹, force est de reconnaître que les trois personnages du groupe de Laocoon ont la bouche ouverte, comme le Philoctète qui se trouve dans les collections du Musée de l'Ermitage ayant appartenu à Giampetro Campana³².

L'examen de la pièce. Lessing partageait les opinions de Diderot conformément auquel «la vraie tragédie est encore à trouver, et [...] avec leurs défauts les anciens en étaient peut-être plus voisins que nous»³³. Il était probablement prêt à s'exclamer comme son maître français : «La vérité ! La nature ! Les Anciens ! Sophocle ! Philoctète !»³⁴, ajoutant «La pitié !» L'examen de la tragédie de Sophocle apparaît donc comme une pièce fondamentale dans l'argumentation de ses thèses, la réhabilitation du cri et des autres formes d'expression interdites sur scène et la nécessité de réformer le théâtre.

C'est pourquoi il commence sa démonstration en quatre points par ce qui lui apparaît comme l'élément le plus important de la tragédie, l'art de Sophocle de «fortifier et étendre l'idée de la douleur physique» afin d'«exciter la compassion à un haut degré»³⁵. Pour y arriver Sophocle choisit une plaie que le spectateur peut voir, provoquée par «un poison plus que naturel [...] incessamment en action»³⁶ – un châtiment divin en fait, ce qui explique la durée et l'intensité de la douleur qui terrasse Philoctète. Mais Sophocle va plus loin et procède à un cumul de maux, «incapables aussi, par eux-mêmes, d'émouvoir profondément» : à la douleur physique il ajoute «la privation complète de toute société humaine, la faim et toutes les incommodités de la vie auxquelles cette privation nous expose sous un ciel rude»³⁷. Philoctète incarne ainsi «le désespoir sous sa forme la plus terrible» et son drame atteint le climax au moment «où nous le voyons privé même de son arc, du seul moyen de soutenir sa misérable vie»³⁸.

³⁰ Remarque d'Anne Lagny, «Les frontières de la peinture et de la poésie. Le *Laokoon* de Lessing (1766)», p. 41, n. 1.

³¹ Lessing, *Laocoon*, p. 21.

³² Tête de Philoctète, buste en marbre de 31 cm de haut, copie romaine du II^e siècle d'un original grec beaucoup plus ancien, Musée de l'Ermitage, n° d'inventaire 199.

³³ Diderot, *Le Paradoxe sur le comédien*.

³⁴ Diderot, *Second entretien sur le Fils naturel*.

³⁵ Lessing, *Laocoon*, pp. 31–32.

³⁶ Idem, p. 31.

³⁷ Idem, p. 32.

³⁸ Idem, p. 36.

Lessing signale son désaccord avec certaines opinions d'un Anglais³⁹ – «un homme [...] chez lequel on ne peut soupçonner une fausse délicatesse», dira Lessing, qui ironise encore une fois les Français – qui déclarait que «rien n'est plus malséant ni plus indigne d'un homme que de ne pouvoir supporter avec patience la douleur même la plus vive, que de pleurer et de crier»⁴⁰. Lessing réplique que, d'une part, Philoctète suscite plusieurs émotions chez le spectateur et que, d'autre part, l'admiration, «sentiment froid», n'est pas l'unique ressort dramatique :

Chez les anciens Grecs, la grandeur morale consistait en un amour constant pour ses amis comme en une haine immuable pour ses ennemis. Cette grandeur se retrouve chez Philoctète au milieu de son martyre. Sa douleur n'a pas desséché ses yeux de telle sorte qu'il ne puisse accorder quelques larmes au sort de ses vieux amis. Sa douleur ne l'a pas tellement brisé que, pour s'y soustraire, il puisse pardonner à ses ennemis et consentir à servir leurs vues intéressées.⁴¹

Remarquons que Lessing, évoquant Adam Smith, ne renvoie pas à un autre passage de la *Théorie des sentiments moraux*, où l'auteur réfère directement à Philoctète et dans lequel il expose justement la théorie du cumul des maux, la pluralité des émotions suscitées chez les spectateurs :

In some of the Greek tragedies there is an attempt to excite compassion, by the representation of the agonies of bodily pain. Philoctetes cries out and faints from the extremity of his sufferings. Hippolytus and Hercules are both introduced as expiring under the severest tortures, which, it seems, even the fortitude of Hercules was incapable of supporting. [...] It is not the sore foot, but the solitude of Philoctetes which affects us, and diffuses over that charming tragedy, that romantic wildness, which is so agreeable to the imagination. The agonies of Hercules and Hippolytus are interesting only because we foresee that death is to be the consequence. If those heroes were to recover, we should think the representation of their sufferings perfectly ridiculous. What tragedy would that be of which the distress consisted in a choleric. Yet no pain is more exquisite.⁴²

³⁹ Adam Smith est Écossais, remarque Gregory Moore qui édite et traduit une édition de J. G. Herder, *Selected Writings on Aesthetics*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2006, p. 394.

⁴⁰ Lessing, *Laocoon*, p. 38.

⁴¹ Idem, p. 39.

⁴² Adam Smith, *The Theory of moral Sentiments*, second edition, London, 1761, p. 43.

Lessing s'en prend ensuite à un des inspirateurs de Smith, Cicéron, coupable d'avoir une image fragmentaire de Philoctète : « il entend seulement, chez Sophocle, Philoctète se plaindre et crier, et il ne remarque pas sa conduite, d'autre part, si ferme ». Coupable aussi de ne pas distinguer entre réalité et convention théâtrale : les soldats et les gladiateurs ne doivent pas montrer leur souffrance, mais les personnages dramatiques « doivent montrer des sentiments, témoigner de la douleur et laisser agir en eux la nature toute nue »⁴³. Et, après quelques tâtonnements – blâme des tragédies de Sénèque et opinions sur la relation théâtre-spectacle de gladiateurs à Rome –, Lessing livre une admirable caractérisation de Philoctète :

Les plaintes sont d'un homme, mais les actes, d'un héros. Leur ensemble forme le héros humain qui n'est ni amolli ni endurci, mais qui paraît tantôt l'un, tantôt l'autre, selon que la nature, les principes ou le devoir le sollicitent. C'est le type le plus élevé que la sagesse puisse créer et l'art imiter.⁴⁴

Un Philoctète moins pitoyable aurait d'ailleurs appauvri la tragédie, changeant la dynamique des relations entre les trois personnages et notamment les rapports Philoctète–Néoptolème⁴⁵ et aurait nui à l'évolution du fils d'Achille :

Philoctète, maître de sa douleur, eût maintenu Néoptolème dans sa dissimulation. Philoctète, que sa douleur rend incapable de toute dissimulation, quelque grandement nécessaire qu'elle lui paraisse pour ne pas faire repentir trop tôt son futur compagnon de voyage de sa promesse de l'emmener avec lui, Philoctète, qui est tout nature, ramène Néoptolème à sa nature. Ce retour est excellent et d'autant plus émouvant qu'il est causé par la nature humaine toute nue.⁴⁶

Ce Philoctète « tout nature » est, selon Lessing, supérieur à Hercule qui est un demi-dieu et comme tel « a honte que sa partie mortelle ait dominé sa partie immortelle au point de le faire pleurer et gémir comme une femme »⁴⁷.

⁴³ Lessing, *Laocoon*, p. 40.

⁴⁴ Idem, p. 41.

⁴⁵ Cette remarque se retrouve chez Brumoy : la crise de Philoctète serait « un moïen pour augmenter le trouble, & pour reculer le dénouement ; moïen d'autant plus sûr qu'il semble renverser l'espoir de Philoctète, & qu'il donne lieu au repentir de Neoptoleme. Car la situation suivante, où paroît tout l'embarras de celui-cy en dépend, & c'est sa pitié qui réveille sa vertu. » – Brumoy, *Le Théâtre des Grecs*, t. I, p. 303.

⁴⁶ Lessing, *Laocoon*, p. 42. Le *Philoctète* de Ferrand va exactement dans cette direction, avec les rivières de larmes que les personnages versent et provoquent.

⁴⁷ Idem, p. 43.

En vrai auteur de théâtre, Lessing se demande comment doivent réagir les autres acteurs présents sur scène pendant les accès de douleur de Philoctète. La réponse à cette question se retrouverait, selon lui, dans le texte de Sophocle qui «a intéressé au sort de Philoctète ceux qui l'entourent, de telle sorte que l'impression produite sur eux par ses cris n'est pas la seule chose qui les occupe». Il en vient pourtant à s'interroger sur la capacité des comédiens de «reproduire jusqu'à l'illusion les cris et les convulsions de la douleur». L'examen du *Philoctète* de Sophocle se clôt sur sa réponse assez énigmatique :

Si je trouvais que nos acteurs n'en fussent pas capables, il faudrait encore savoir si un Garrick ne l'eût pas été. Et quand même cela lui eût été, à lui-même, impossible, je persisterais encore à me figurer que, chez les anciens, la déclamation et l'art de fabriquer les masques tragiques étaient poussés à une perfection dont nous n'avons aujourd'hui aucune idée.

Le goût pour la spéculation de Lessing fait que souvent son argumentation soit si vertigineuse qu'il n'arrive pas à combler les brèches qu'il a ouvertes. Lors de son examen de *Philoctète* ces brèches non comblées sont une comparaison du héros avec Robinson et les renvois au *Philoctète* de Chateaubrun. Lessing rapproche probablement pour la première fois Philoctète et Robinson en raison de leur solitude sur une île, mais montre aussi ce qui les distingue : alors que Philoctète cumule les maux au point de devenir l'image du désespoir, Robinson ne suscite pas la pitié, parce qu'il est en bonne santé, fort et en plus industrieux⁴⁸.

Chateaubrun est pour Lessing l'ennemi à abattre, doublement détestable, d'abord en tant que représentant du (mauvais) théâtre français et, ensuite, en tant qu'auteur d'une mauvaise adaptation de la tragédie de Sophocle. L'auteur français est incapable de comprendre les particularités du personnage et altère inévitablement la tragédie : son Philoctète souffre d'une blessure banale, qui n'a aucune raison de ne pas guérir ; Philoctète n'est plus seul, il vit avec sa fille et sa gouvernante ; l'intrigue de ce nouveau *Philoctète* se réduit à une seule question : Néoptolème pourra ou non épouser la fille de Philoctète ?⁴⁹

⁴⁸ Idem, pp. 32–33.

⁴⁹ Idem, pp. 36–37.

Philoctète dans la silve herdérienne

À la différence de Winckelmann, qui mentionne Philoctète dans une seule phrase de ses *Pensées*, Lessing attache plus d'importance au personnage dans son *Laocoon* – chapitres I à IV, 37 pages sur 235 dans l'édition consultée. Herder, qui reprend à son compte la polémique de Lessing avec Winckelmann, suit de très près dans une section de sa première *Silve critique*, 1769, les déductions et les détours de l'auteur de *Laocoon* : il invoque Winckelmann – qu'il confirme –, s'arrête sur l'acte trois de la tragédie de Sophocle, fait des remarques sur les manifestations de la douleur physique et procède à l'examen de la tragédie de Sophocle (*Silve I*, 2 et 5). Il se tient si près du texte de Lessing dans cette partie consacrée à Philoctète qu'il ne manque pas d'évoquer Garrick – un Garrick grec ayant la capacité de peser la quantité de douleur et de courage, de sentiment humain et d'âme héroïque (*Silve I*, 2) –, Robinson et même Chateaubrun – dont les héros amoureux sont loin de la Nature (*Silve I*, 4).

La section 2 de la première *Silve* commence comme le premier chapitre de *Laocoon*, par un passage de Winckelmann, cité par Lessing dans *Laocoon*, et qui finit par la comparaison incriminée, « Laocoon souffre, mais il souffre comme, chez Sophocle, Philoctète ». Herder avoue qu'il voit le héros souffrir tel que l'avait décrit Winckelmann : Philoctète lutte contre une souffrance qui s'empare de lui, essaie de la combattre avec des gémissements et, quand il n'en peut plus, il ne laisse sortir que des sons entrecoupés, étouffés, et cache le reste dans son grande âme.

Pour vérifier ses impressions et démontrer que Lessing a fait une comparaison erronée qui l'a conduit à une conclusion erronée, il invite à une lecture de la tragédie de Sophocle, en demandant qu'on la lise comme si on assistait à sa représentation. Il analyse l'acte trois (l'épisode 2) de la tragédie et réussit le pari de ne pas faire crier Philoctète, de le montrer en train de contenir sa peine, dissimulant sa souffrance si bien que Néoptolème entend à peine son profond *ā ā ā* (*Phil.*, 732). À la différence de Mars qui, blessé dans le combat, hurle comme dix mille hommes ou bœufs et inspire la terreur (*Il.*, V, 859–863), Philoctète, qui souffre en silence, inspire la compassion. Finalement la douleur lui arrache quelques lamentations⁵⁰ et il demande qu'on lui coupe le pied. Mais tout ce que le spectateur peut entendre ce sont des balbutiements, des soupirs étouffés, des gémissements profonds, des onomatopées. La troisième attaque est la plus forte et Sophocle lui fait faire tout ce qu'on peut imaginer pour ne pas le laisser crier : rêver, gémir, supplier, se mettre en colère, perdre son souffle, s'endormir. Comme Sophocle veille à ce que le cri ne devienne pas la tonalité principale de la tragédie, Herder se demande où sont les cris, les lamentations,

⁵⁰ Des gémissements et des soupirs, selon Herder, là où il fallait plutôt lire « des cris et des sanglots », remarque Sotera Fornaro, *op. cit.*, p. 64.

les malédictions sauvages qui remplissaient le camp et empêchaient les sacrifices et les cérémonies sacrées, qui résonnaient aussi dans la solitude de Lemnos. Et Herder de répondre : ils sont sur le théâtre, mais dans le récit d’Ulysse qui veut ainsi justifier l’abandon du héros et, du coup, impose l’image d’un Philoctète criard.

Lessing avait démontré que le troisième acte de la tragédie n’était plus court que les autres que sur le papier, car sur scène « les exclamations plaintives, les gémissements, les cris saccadés *ἄ, ἄ, φεῦ, ἀττάται, ἄ μοι, μοι!* les lignes entières remplies de *παπᾶ, παπᾶ* [...] qui devaient être déclamées avec des temps et des pauses [...] ont fait durer cet acte à peu près aussi longtemps que les autres »⁵¹. Par contre, selon Herder les cris ne peuvent que contracter l’acte ; ce sont toutes ces hésitations, tous ces soupirs et ces silences, l’intervention du chœur, le sommeil de Philoctète qui rendent cet acte aussi long que les autres.

Comme Lessing, Herder pense que le cri est l’expression naturelle de la douleur physique, remarquant pourtant que chaque type et espèce d’art a ses propres limites dans sa représentation. Lessing, en disciple de Rousseau, pouvait considérer la douleur comme un ressort dramatique éveillant la pitié, mais selon Herder la représentation de la douleur physique suscite dans le corps du spectateur une souffrance comparable au stimulus, une souffrance physique, et ne peut donc constituer l’idée principale d’une tragédie, mais tout au plus d’une pantomime.

Herder rappelle que Lessing avait consacré un long chapitre à l’examen du *Philoctète* de Sophocle, élaboré sur une fausse prémisse : il avait fait du cri la tonalité principale de l’expression de sa douleur et, partant, le moyen principal de susciter la compassion, la sympathie du public. Pire encore, Lessing avait analysé le cri uniquement comme une sorte d’accessoire dramatique, défendant en tant que dramaturge les choix de l’auteur, alors que, selon Herder, il valait mieux se laisser envahir par les impressions comme un spectateur grec assistant à la représentation de la tragédie. Herder oblige le lecteur à écouter la tragédie, à tendre l’oreille et à entendre jusqu’aux silences. Comme plus tard dans sa cantate inspirée du *Philoctète* de Sophocle, il utilise fréquemment des phrases interrogatives et exclamatives, parsème le texte de phrases inachevées ou préfère mettre à leur fin un tiret à la place du point,

⁵¹ Lessing, *Laocoon*, pp. 7–8. Ces remarques sont inspirées par le père Brumoy, mentionné par Lessing dans une note : « Cet Acte est fort court. Mais les Anciens ne s’embarrassoient pas de faire les Actes égaux. Les deux Scenes qui le composent ont plus de jeu de Théâtre & d’action que de mots. Les Grecs donnoient beaucoup au spectacle & à la representation. L’accès imprévu qui saisit Philoctete est un obstacle qui recule la conclusion, & d’ailleurs la Scene est terminée par un Intermede du Chœur, tandis que Philoctete repose : en voilà assés pour juger que c’est un Acte complet, suivant l’idée des Grecs. Au reste rien n’est plus heureusement imaginé que cet obstacle qui détruit le stratagème d’Ulysse, dont le succès faisoit croire que tout étoit terminé. » – Brumoy, *Théâtre des Grecs*, t. I, p. 268, note a.

comme si l'action se prolongeait encore sur la scène devant laquelle il avait prié le lecteur de s'imaginer qu'il s'était installé.

Les positions esthétiques différentes des deux auteurs, la manière dont ils entendent les rapports nature/culture expliquent leurs lectures divergentes du *Philoctète* de Sophocle. Si pour Lessing susciter la pitié est un ressort important du théâtre antique comme du nouveau théâtre auquel il rêvait, pour Herder il en est autrement : selon lui, l'idée principale d'une tragédie ne peut être la douleur physique, spectacle éprouvant, qui ne procure aucun plaisir. Représenter Philoctète en train de se lamenter et crier fait souffrir le spectateur qui y voit un animal de son espèce en agonie et fait oublier toute illusion artistique⁵². Et plus l'acteur est capable de rendre cette souffrance physique, plus les sensations qu'éprouve le spectateur sont désagréables.

Sophocle présente un homme abandonné, souffrant, misérable, qui a été trahi, un Robinson dont on nous a montré la grotte piteuse, un homme en détresse qui est en train d'être une nouvelle fois trompé. L'auteur prépare soigneusement l'apparition du protagoniste dont il doit montrer la souffrance pour justifier ses années de misère, pour faire comprendre que son état ne s'est pas amélioré pendant les neuf ans passés à Lemnos. Il essaie d'habituer le spectateur à la manifestation de la douleur physique avant qu'on ne la voie sur scène par le discours de Néoptolème et les interventions du chœur, par des récits qui la rendent tolérable. Et quand Philoctète apparaît, le spectateur voit un héros souffrant, mais fier, qui contient sa douleur et qui parvient à conquérir le cœur du spectateur.

La crise de Philoctète est placée au milieu de la tragédie – Sophocle préfère une crise et non une agonie qui traîne en longueur, couvrant plusieurs actes –, mais, après cette scène éprouvante, le héros ne souffre plus. Winckelmann a donc raison de comparer Laocoon à Philoctète dès lors que celui-ci ne passe pas tout son temps à crier.

Herder peut être content d'avoir démontré l'inconsistance des thèses de Lessing – le cri provoqué par la douleur physique ne caractérise pas le héros homérique, crier ne peut être l'action principale par laquelle Philoctète suscite la sympathie, la douleur physique ne peut être l'idée principale d'un drame – et de conclure : « So

⁵² « Ob der in Zuckung liegende, winselnde Mann Philoktet sey, geht mich nicht an: er ist ein Thier, wie ich: er ist ein Mensch: der Menschliche Schmerz erschüttert mein Nervengebäude, wie wenn ich in sterbendes Thier, einen röchelnden Todten, ein gemartertes Wesen sehe, das wie ich fühlet. [...] Er ist peinlich, schon bei dem Anblicke, bei der Vorstellung, ganz peinlich. Hier ist im Augenblicke des Eindrucks an keinen künstlichen Betrug, an kein Vergnügen der Einbildungskraft zu gedenken: die Natur, das Thier leidet in mir, denn ich sehe, ich höre, ein Thier meiner Art leiden. » – *Kritische Wälder, oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Erstes Wäldchen. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*, 1769, pp. 64–65.

hat das Schauspiel gewiß seine eigne schöne Natur gleichsam, und genaue Grenzen zwischen andern Dichtarten. ».

*

Ceux qui réagissent les premiers après la parution du *Laocoon* de Lessing sont « naturellement les lecteurs professionnels qui se plongent avec une curiosité impatiente dans les *exempla* de Lessing: le groupe sculpté du *Laocoon*, le *Laocoon* de Virgile, le *Philoctète* de Sophocle ou encore le *Gladiateur Borghese* – tels Herder, Garve, Riedel, et bien sûr aussi Klotz et d'autres encore »⁵³. Quant à ceux qui entendent Philoctète soupirer ou crier, les deux camps se dessinent encore plus nettement après la prise de position de Herder. Ainsi, H. W. von Gerstenberg se range en 1769 du côté de Winckelmann et de Herder, considérant que, même si Philoctète pousse des cris terribles, l'expression de la souffrance n'était pas essentielle dans la tragédie; c'est la force intérieure du personnage qui le rend semblable au *Laocoon* sculpté, les deux ayant de grandes âmes à la différence du *Laocoon* de Virgile⁵⁴. Goethe, malgré sa grande admiration pour Winckelmann, ne croit pas que Philoctète étouffait ses cris, comme l'affirmait Herder (lettre à Oeser du 14 février 1769). Schiller se range du côté de Lessing, justifiant de la sorte sa position :

Les héros sont accessibles, ni plus ni moins que les autres, à tout ce que souffre l'humanité; et ce qui en fait des héros, c'est précisément qu'ils ressentent fortement et profondément la souffrance, sans que la souffrance pourtant les surmonte. Ils aiment la vie avec autant d'ardeur que nous autres; mais ce sentiment ne les domine pas tellement qu'ils ne puissent sacrifier leur existence, quand les devoirs de l'honneur ou de l'humanité le réclament. Philoctète remplit la scène grecque de ses plaintes; l'Hercule furieux lui-même ne comprend pas sa douleur. [...] Jamais le Grec ne met sa gloire à être insensible ou indifférent à la souffrance, mais bien à la *supporter* en la ressentant tout entière. (*Du pathétique*, 1793)⁵⁵

Plus tard, Auguste Schlegel choisit finalement de se ranger du côté de Winckelmann et de Herder :

Lessing et Herder ont tour à tour attaqué et défendu le sentiment de Winckelmann sur la souffrance physique de Philoctète, et sur la manière dont elle

⁵³ Wilfried Barner, *op. cit.*, p. 133.

⁵⁴ Blair Hoxby, *What Was Tragedy?*, p. 159; Henry Caraway Hatfield, *Winckelmann and his German critics, 1755–1781: a prelude to the classical age*, New York, King's Crown Press, 1943, p. 86.

⁵⁵ Schiller, *Œuvres*, t. VIII – *Esthétique de Schiller*, Paris, Hachette, 1862, p. 122.

est exprimée. Leurs remarques à ce sujet sont belles et frappantes, mais je ne puis m'empêcher de me ranger à l'avis de Winckelmann et de son défenseur Herder, qui soutiennent que Philoctète, ainsi que Laocoon, montre la fermeté d'un héros dont l'âme ne succombe pas à la douleur.⁵⁶

La thèse de la représentation différente d'un même personnage, Philoctète en l'occurrence, par un auteur de théâtre et un artiste se retrouve chez John Gillies:

The rocks of Lemnos resound with the cries of Philoctetes [...] Nothing can be more opposite to the conduct of Grecian artists. They likewise have represented Philoctetes; but, instead of effeminate tears and lamentations, have given him patient, concentrated woe of a suffering hero.⁵⁷

Si les auteurs allemands conservent un ton polémique, en France Winckelmann triomphe: les Français connaissent ses deux comparaisons Laocoon–Philoctète et la seconde, celle de l'*Histoire de l'art*, est souvent citée dans toutes sortes d'encyclopédies: Winckelmann «remarque aussi que les poètes représentent Philoctète faisant retentir Lemnos de cris & de sanglots; mais que les artistes nous l'offrent dans l'état d'une douleur concentrée, tel qu'on le voit dans les marbres & sur les pierres gravées.»⁵⁸ D'ailleurs Winckelmann était bien connu et apprécié en France et avait été cité à plusieurs reprises dans l'*Encyclopédie française*; ses écrits aurait même converti Diderot au néo-classicisme, le persuadant de remplacer «le modèle de la souffrance vive, Philoctète, par celui de la souffrance digne, Laocoon»⁵⁹.

Mme de Staël s'intéresse aussi bien à Winckelmann qu'à Lessing: celui-ci a écrit un livre remarquable, *Laocoon*, mais «l'homme qui fit une véritable révolution en Allemagne dans la manière de considérer les arts, et par les arts la littérature, c'est Winckelmann» (*De l'Allemagne*, I, 6). Dans son roman *Corinne* résonnent les échos des débats autour de la représentation de la douleur amorcés par les *Pensées* de Winckelmann: ainsi, «Philoctète est peut-être le seul sujet tragique dans lequel les maux physiques puissent être admis» et cela parce que, à la différence des «sujets chrétiens en peinture [offrant] l'image du sang, des blessures, des supplices, bien que le plus noble enthousiasme ait animé les victimes», Sophocle raconte une histoire complexe et symbolique:

⁵⁶ A. W. Schlegel, *Cours de littérature dramatique*, t. 1, Paris, Ab. Cherbuliez et Cie, 1836, p. 214.

⁵⁷ John Gillies, *The History of Ancient Greece, its Colonies and Conquests*, t. 2, Dublin, Burnett, Colles, Moncrieffe, 1786, p. 16.

⁵⁸ Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique – Beaux-Arts*, t. I, Paris, Panckoucke, 1788, p. 616; Antoine Mongez, *Encyclopédie méthodique. Antiquités, mythologie, diplomatique des chartres et chronologie*, t. 4, Paris, chez Panckoucke, 1792, p. 691.

⁵⁹ France Maréchal, *La culture de Diderot*, Paris, H. Champion, 1999, p. 344.

Mais de combien de circonstances poétiques ces maux cruels ne sont-ils pas entourés ! Ce sont les flèches d'Hercule qui les ont causés : le fils d'Esculape doit les guérir ; enfin cette blessure se confond presque avec le ressentiment moral qu'elle fait naître dans celui qui en est atteint, et ne peut exciter aucune impression de dégoût. (Mme de Staël, *Corinne*, VIII, 3)

Le débat continue pour quelques décennies encore, avant que Schopenhauer ne s'exclame : « Man könnte nicht aus Marmor einen schreienden Laokoön hervorbringen. »

Le son de la voix est vraiment tige
et racine, sève substantielle et es-
prit de vie de la langue
(J. G. Hamann)

AUX ORIGINES DU LANGAGE :
HERDER, *TRAITÉ DE L'ORIGINE DU LANGAGE*, 1771

Herder mentionne Philoctète deux fois dans son *Traité de l'origine du langage* de 1771, la première fois au tout début de l'ouvrage. Même si cette phase n'a pas apporté autant de notoriété à Philoctète que celle dans laquelle Winckelmann le mentionne dans ses *Pensées*, elle a le mérite de le rattacher à un domaine important de réflexion, l'origine du langage. Dans le projet initial du traité ce passage est plus long et sert de conclusion à un exposé sur le ton⁶⁰, réflexions qui seront mises à profit lorsqu'il compose la cantate *Philoktetes*⁶¹. Ce qui en reste rappelle l'analyse du *Philoctète* de Sophocle dans la première *Silve* :

Déjà comme animal l'homme possède une langue. Toutes les impressions fortes, et les plus fortes d'entre elles, les impressions douloureuses de son corps, toutes les violentes souffrances de son âme, s'expriment immédiatement par le cri, les sons, des bruits sauvages, inarticulés. Un animal souffrant, tout comme le héros Philoctète, se plaindra, gémera quand la douleur l'accable, et cela même s'il est ainsi abandonné sur une île déserte sans présence, trace ou espoir d'un allié bienfaisant.⁶²

⁶⁰ Liliane Weissberg, « Language's Wound: Herder, Philoktetes, and the Origin of Speech », p. 554.

⁶¹ V. supra, *Johann Gottfried Herder, Philoktetes. Scenen mit Gesang*, p. 89.

⁶² J. G. Herder, *Traité de l'origine du langage*, traduit par Denise Modigliani, Paris, PUF, 1992, p. 49.

Ces phrases du début du traité apparaissent comme la conclusion d'une démonstration – et comme un carrefour où se croisent plusieurs idées maîtresses. La question de l'Académie de Berlin à laquelle voulait répondre Herder portait sur la capacité des hommes, « livrés à leurs seules facultés naturelles », de pouvoir « se découvrir eux-mêmes une langue »⁶³ et sur les moyens par lesquels ils parviendront d'eux-mêmes à cette invention. Or, Philoctète ne semble pas être le bon exemple. Philoctète, à la différence des enfants de Condillac et du sauvage de Rousseau, ne peut inventer le langage à partir des « cris des passions » tout simplement parce qu'il savait parler avant son abandon à Lemnos. Il n'est pas ensauvagé au point d'avoir oublié son langage : par contre, il s'adresse aux étrangers arrivés près de sa grotte et manifeste son plaisir d'entendre sa langue maternelle (*Phil.*, 219–235), à la différence du personnage de Pedro de Montengón qui doit réapprendre à parler.

Mais, comme l'animal, Philoctète utilise « la langue naturelle », « une langue des émotions » que l'homme a eu originairement en commun avec l'animal⁶⁴, « communication sans cognition, dimension pragmatique sans dimension sémantique en quelque sorte »⁶⁵. Dans ces réflexions fulgurantes on reconnaît des idées déjà exposées dans la première *Silve*, où Herder distinguait entre le côté animal et le côté humain de Philoctète, où il argumentait que seul « l'animal » souffre dans l'homme qui voit et entend une autre créature se lamenter, expérience éprouvante pour le spectateur, résumée dans cette phrase :

Die Empfindung, der Schmerz hat in der ganzen tierischen fühlbaren Natur seine unmittelbare Stimme und Sprache, und es ist Eine der falschen Überfeinheiten eines bekannten Philosophen, daß leidende Tiere still und stumm leiden: sie wimmern so gut, als der Mensch, und der Mensch nicht besser als ein Tier.⁶⁶

Seul sur son promontoire, Philoctète sait qu'il s'adresse aux rochers – ou aux « vents sourds ». Ces cris n'entament pas une conversation, ne font pas partie d'un échange. C'est pour son propre bien qu'il pousse ces cris et ces gémissements, car ils soulagent par le simple acte de respirer, comme l'avait constaté Ovide dans le cas de

⁶³ Idem.

⁶⁴ Idem, pp. 50–51. Herder distingue entre *Schall* et *Ton*.

⁶⁵ Jürgen Trabant, *Traditions de Humboldt*, traduit par Marianne Rocher-Jacquín, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 186.

⁶⁶ Cité d'après Liliane Weissberg, « Language's Wound: Herder, Philoctetes, and the Origin of Speech », p. 555. V. aussi Herder, *Kritische Wälder, oder Betrachtungen, die Wissenschaft und Kunst des Schönen. Erstes Wäldche. Herrn Lessings Laokoon gewidmet*, 1769, pp. 64–65.

la souffrance morale que lui causait son exil (*Tristes*, V, 1, 61–63) et Montaigne dans le cas de sa souffrance physique⁶⁷ :

Il en est comme s'il respirait plus librement quand de l'air s'offre à son souffle brûlant et angoissé, il en est comme si une partie de sa souffrance s'exhalait et prenait quelques forces nouvelles pour se rassérer en emplissant de ses plaintes les vents sourds.⁶⁸

Ainsi, le cri, le gémissement sont l'expression d'une vive émotion qui, « même sans volonté ni intention », doit être exprimée à voix haute, forme de manifestation commune à l'homme et à l'animal, car c'est « en quelque sorte la dernière et maternelle manifestation par laquelle la main de la nature apporte son aide »⁶⁹. Et Herder de conclure :

La nature nous créa si peu comme des pierres isolées, comme des monades égoïstes!⁷⁰ Les plus fines cordes de la sensation animale elles-mêmes [...], ces cordes dont la nature, antérieure à toute raison observante, n'a pu être observée, se tournent, en exprimant par tout leur jeu, vers une autre créature, même sans qu'il y ait conscience d'une sympathie étrangère. La corde, frappée, remplit son devoir, elle retentit ! Elle appelle un écho sympathique, même s'il n'y en a pas, même si elle n'espère ni n'attend qu'il lui soit répondu.⁷¹

Benjamin Constant juge différemment les manifestations de Philoctète : il considère que les gémissements et les cris adressés aux « vents sourds », les phrases dans lesquelles il « demande vengeance contre Ulysse aux rochers, aux montagnes, aux forêts de Lemnos, témoins muets, témoins insensibles de son désespoir [*Phil.*, 981, 986] », sont l'expression du désespoir et de l'impuissance, concluant que « cet appel à des forces invisibles prouve le malheur et non la confiance »⁷².

Philoctète est mentionné une seconde fois dans le traité de Herder, également dans une comparaison : le bébé « pleure et ce pleur même devrait être aussi pénible que le hurlement de Philoctète qui avait tant de mérite contre les Grecs qui l'avaient rejeté en une île déserte »⁷³. Herder avait défini l'enfant comme « ce pauvre habi-

⁶⁷ Michel de Montaigne, *Essais*, II, 37, *De la ressemblance des enfans aux peres*.

⁶⁸ Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 49.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Autre renvoi à la condition de Philoctète à Lemnos.

⁷¹ Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., pp. 49–50.

⁷² Benjamin Constant, *De la religion considérée dans sa source, ses formes et ses développements*, Berlin–Boston, De Gruyter, 2015, p. 333.

⁷³ Herder, *Traité de l'origine du langage*, éd. cit., p. 141.

tant de la terre [qui] vient au monde misérable, sans savoir qu'il est misérable», ce qui revient à définir aussi Philoctète à Lemnos comme un être misérable, pour des raisons différentes pourtant (abandon, victime de l'ingratitude, déchéance). Les cris de Philoctète, «être de manque» (Mängelwesen), sont l'expression de la misère du pascalien roi dépossédé.

*

Les considérations de Herder impliquant Philoctète auront un épilogue assez surprenant dans le domaine de la théorie de la littérature: après avoir cité les premières phrases du *Traité* de Herder, Susan Stewart se demande comment sait Homère dans l'*Iliade* – comment quiconque peut savoir – quels sons, quels cris a poussés Philoctète, comment il exprimait sa souffrance dès lors qu'il était seul à Lemnos: c'est ce que l'auteure appelle «Philoctetes' problem» ou «the dead letter problem»⁷⁴. Dans ce cas le lien entre le locuteur et l'auditeur est rendu problématique par l'isolement, par l'absence de témoins et la souffrance du héros devient audible parce qu'il a été rappelé par ses camarades qui se sont souvenus de lui (*Iliade*, II, 724–725)⁷⁵.

⁷⁴ Susan Stewart, *Poetry and the Fate of the Senses*, Chicago, The University of Chicago Press, 2002, pp. 101–103. Philoctète manque dans une première étape d'élaboration du concept – Susan Stewart, «Letter on Sound», in *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, edited by Charles Bernstein, New York–Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 43.

⁷⁵ Paul Alpers applique le concept de Susan Stewart à la pastorale – Paul Alpers, «'The Philoctetes Problem' and the Poetics of Pastoral», in *Pastoral and the Humanities: Arcadia Re-inscribed*, Bristol Pheonix Press, 2006, pp. 27–41.

VI

REPRÉSENTATIONS DE PHILOCTÈTE AUX XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

LE PHILOCTÈTE DE GÉRARD DE LAIRESSE ET D'ADRIAAN SCHOONEBEEK

GRAVURES : Représentation de Philoctète dans les éditions des *Aventures de Télémaque* de Fénelon • Représentation du héros dans les éditions du *Philoctète* de Sophocle

PEINTURES, DESSINS, FRESQUES, DÉCORS : Philoctète auprès d'Hercule (Alessandro Algardi; Sébastien Bourdon; Stefano Maria Legnani dit il Legnanino; Luca Giordano; Noël Coypel; Gregorio de Ferrari; Sebastiano Ricci; François Boucher; Jean-Baptiste Deshayes de Colleville; Jean-Baptiste Regnault; Ivan Akimovitch Akimov; Christoph Unterberger) • Philoctète à Lemnos (Claude Lorrain, 1635–1645; Le Philoctète blessé de Gysbert/Gérard van Kuijl, 1647; Jean-Baptiste Deshayes de Colleville, *Néoptolème enlevant les armes de Philoctète par l'ordre d'Ulysse*, avant 1765) • Philoctète de la tête aux pieds (James Barry, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1770; Nicolaï Abraham Abildgaard, *Philoctète blessé*, 1774–1775; Louis David, *Patrocle/Philoctète*, 1778; Jean-Germain Drouais, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1788; Entourage de François-Xavier Fabre, *Philoctète sur l'île de Lemnos*, vers 1790; Guillaume Guillon Lethière, *Philoctète dans l'île déserte de Lemnos, gravissant les rochers pour avoir un oiseau qu'il a tué*, 1798 – Les trois *Philoctète* de Lethière – Épilogue contradictoire) • Paysage historique à Lemnos (Pierre-Henri de Valenciennes, *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'île de Lemnos*, 1789; Jean-Antoine Constantin, dit Constantin d'Aix, *Ulysse et Néoptolème dérobant les flèches de Philoctète*, après 1800) • L'ambassade à Lemnos (Jean-Joseph Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlevant à Philoctète les flèches d'Hercule*, 1784–1785; Jean Briant et ses Philoctètes; Asmus Jakob Carstens, *Philoctète menaçant Ulysse avec l'arc d'Hercule*, 1790; Jacques Réattu, *Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*, 1794–1795; Nicolas André Monsiau, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1791; François-Xavier Fabre, *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète l'arc et les flèches d'Hercule*, 1800)

SCULPTURES : Carl von Gontard, *Hercule et Philoctète*, 1770 • Charles-Louis Corbet, *Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos*, 1782 • François-Nicolas Delaistre, *Philoctète dans l'île de Lemnos se plaignant aux Dieux de la blessure qu'il s'est faite avec les flèches d'Hercule*, 1785 • Augustin Félix Fortin, *Philoctète en figure académique*, 1789 • Barthélemy Corneille, *Guerrier solitaire*, 1790 • Guillaume Boichot, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 1788 • Mikhaïl Ivanovitch Kozlovsky, *Philoctète et le Berger*, 1790; *Philoctète*, 1789 • Charles-Antoine Callamard, *Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète, pour le contraindre à les suivre au siège de Troie*, 1792

[Dans] cestes fables,
Qui toutes semblent mençoignables,
Mes n'i a riens qui ne soit voir:
Qui le sens en porroit savoir,
La veritez seroit aperte,
Qui souz les fables gist couverte.
(*Ovide moralisé* I, 41–46)

La mort d'Hercule continue de susciter l'intérêt des artistes et du public aux XVII^e et XVIII^e siècles. La scène est diversement représentée, sans que la présence de Philoctète soit obligatoire, même si la source textuelle est dans la plupart des cas le livre IX des *Métamorphoses* d'Ovide. Des ouvrages aussi divers que ceux de Vincenzo Cartari, Cesare Ripa ou Gérard de Lairese imposaient les conventions en matière de représentation des personnages et scènes mythologiques, seul le dernier auteur mentionnant Philoctète.

LE PHILOCTÈTE DE GÉRARD DE LAIRESSE ET ADRIAAN SCHOONEBEEK

S'inspirant vraisemblablement d'Ovide, GÉRARD DE LAIRESSE décrit le décor du mont Œta («Le site de ce tableau étoit agreste & montueux, avec beaucoup de bois.»), le bûcher et évoque le don des armes – l'arc et le carquois d'une taille énorme, orné d'«une petite figure incrustée ou ciselée, représentant Atropos avec ses fatals ciseaux»¹. Gérard de Lairese ne manque pas de décrire Philoctète comme un jeune hoplite élégamment mis:

¹ Gérard de Lairese, *Grand Livre des peintres*, t. II, Paris, chez Moutard, 1787, pp. 253 et 256. Le peintre commence à exposer ses idées en matière d'art après 1689 (première édition de son *Groot Schilderboek*, en 1707, à Amsterdam).

Philoctète, fils de Péan, avoit une cotte-d'armes de satin paille fort vif. Les courroies en étoient brodées en or sur un fond bleu verdâtre. Son manteau, qui pendoit sur son dos, & qu'il avoit passé dans sa ceinture derrière la poignée de son épée, étoit, de même que ses brodequins, cramoisi brodé en or. Ses cheveux blonds étoient courts & frisés, & il avoit peu de barbe. Son casque & son javelot étoient par terre près de lui. Son casque, dont on voyoit un peu le dedans, étoit richement travaillé en or & en argent, avec un panache blanc qui en pendoit négligemment par terre.²

Ce Philoctète blond rappelle un peu le personnage que Stefano Maria Legnani représente au palais Carignano de Turin (1699–1703)³.

Une grande surprise réserve le livre de Ludolph Smids *Pictura Loquens*, 1695, ouvrage destiné «ad adolescentes, litteratos ac candidos»⁴, dans lequel est publiée une des rarissimes figurations de Philoctète à Lemnos au XVII^e siècle. Cet ouvrage mettait à la disposition du lecteur des illustrations rendues explicites par des références antiques des plus prestigieuses. La mise en page y est essentielle. Notre médecin-antiquaire-poète réserve quatre pages à la présentation de chacun des 60 personnages : la page contenant une partie des références et la gravure pleine page représentant le personnage se font face en double page, l'*explanatio* continuant sur les deux pages suivantes. L'image traitait un thème précis – *Philoctetes à Grecis relictus* dans le cas de notre héros ; un ou plusieurs extraits d'auteurs antiques servaient d'introduction à l'*explanatio* dans laquelle étaient énumérées les références sur lesquelles se fondaient l'auteur pour la rédiger et l'artiste pour réaliser sa gravure, devenue un véritable instrument mémoratif⁵. Car les références textuelles, parsemées de mots en italiques, étaient minutieusement transposées dans la gravure d'ADRIAAN SCHOONEBEEK.

Dans le cas de Philoctète, le vingt-huitième personnage présenté dans l'ouvrage, l'auteur a choisi pour *enarratio* trois citations tirées d'Ovide (*Mét.*, XIII, 45–54 ; *Tristes*, V, 1, 60 et V, 2, 13) où sont évoqués ses cris et ses souffrances dans une grotte à Lemnos. Dans l'*explanatio* l'auteur rappelle qu'il est le fils de Péas, qu'il a participé à l'expédition des Argonautes (Valerius Flaccus, I, 391), qu'en tant que compagnon d'Hercule il a hérité de ses armes sur le mont Oëta, que selon l'oracle il était impossible de conquérir Troie sans lui ; une flèche empoisonnée tombe sur son pied et le

² Idem, pp. 256–257.

³ V. infra, *Peintures, dessins, fresques, décors*, p. 251.

⁴ Lud. Smids, *Pictura Loquens, sive Heroicarum Tabularum Hadriani Schoonebeeck, enarratio et explicatio*, Amstelaedami, ex officina Hadrian Schoonebeek, 1695.

⁵ Pascal Griener, *La République de l'œil : l'expérience de l'art au siècle des Lumières*, Paris, Odile Jacob, 2010, p. 40.

blesse, si bien qu'il ne peut supporter le voyage et est exposé dans l'île de Lemnos; abandonné, il pourvoit à ses besoins en chassant des oiseaux, étant obligé de se couvrir le corps de plumes – pour ces épisodes l'auteur renvoie à Sophocle, *Philoctète*; Pindare, *I^{ère} Pythique*; Théocrite; le scholiaste de Lycophron; Philostrate le jeune.

L'auteur signale ensuite les références qui expliquent l'image: Philoctète vit dans un antre (Ovide, *Mét.*, I, 121–122; Juvénal, 6, et Lucrèce, V, sans rapport direct avec Philoctète, pour expliquer la représentation de la grotte), gémit (Accius, cité d'après Cicéron, *De fin.*, II), son arc et son carquois sont suspendus à un arbre⁶ (Smids renvoie à la gemme 57 reproduite dans Fortunio Liceti, *Hieroglyphica, sive antiqua Schemata Gemmarum Annularium*)⁷. Comme ses flèches sont des *fata troiana*, Ulysse et Diomède sont envoyés le ramener; par la suite, ses flèches seront conservées dans le temple d'Apollon, à Thurioi (Sophocle; Quintus de Smyrne; Ovide, *Mét.*, XIII, 402; Justin, XX, 1). Il sera guéri par Machaon (Properce, II, 1), mais il est puni par Vénus pour avoir tué Pâris (le scholiaste de Thucydide, I; Martial, II, 84; Ausone, ép. 71); il est vêtu de plumes (Accius, cité d'après Cicéron, *De fin.*, V).

Le dessin d'Adriaan Schoonebeek qui illustre l'édition est remarquable: Philoctète, dans la force de l'âge, est surpris dans sa grotte, assis sur un banc près de la paroi de la grotte; sa jambe malade s'appuie sur le genou de son autre jambe; il semble masser ou soutenir d'une main son pied endolori et serrer cette même jambe malade de son autre main au niveau du genou. Il est nu, des plumes couvrant ses hanches. Il n'a pas l'air sauvage avec ses cheveux courts et sa barbe assez soignée, mais il semble furieux: il roule des yeux terribles et de sa bouche ouverte sortent des malédictions à l'adresse d'Ulysse (*Mét.*, XIII, 45–49). Le carquois, soigneusement ouvragé, et l'arc, attachés ensemble, sont suspendus au-dessus de sa tête. Deux échassiers morts gisent à même le sol de la grotte et deux autres picorent dehors. À gauche la voûte d'entrée laisse voir la mer et quelques voiles à l'horizon (allusion à ceux qui viennent conduire Philoctète à Troie).

La présence des échassiers n'est pas justifiée par la tradition – dans la tragédie de Sophocle Philoctète chasse des ramiers (le poète mentionne aussi des oiseaux de proie), mais Fénelon lui fait chasser «les colombes et les autres oiseaux qui volaient autour de ce rocher». Un oiseau à long cou et à long bec est placé à côté de Philoctète sur la gemme de la collection Crozat – un faux qu'on a cru inspiré par *Les Aventures de Télémaque* et acheté vers 1720 par Pierre Crozat⁸. Peut-on supposer l'existence d'un artefact antique sur lequel apparaît un tel oiseau, comme sur la coupe Hoby (Musée National de Copenhague), ayant inspiré les artistes modernes

⁶ Dans un vers du *Philoctète* d'Eschyle on évoque les armes suspendues à un arbre.

⁷ V. supra, *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 19, 3^o.

⁸ V. supra, *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 20, 5^o.

ou faut-il plutôt penser que dans leur imagination ceux-ci associaient île, mer et échassiers?

Il serait intéressant de savoir plus sur ce dessin d'Adriaan Schoonebeek, déterminer si le dessin est d'Adriaan Schoonebeek, vu qu'au moins une gravure du livre est une adaptation: Hercule est imité grossièrement d'après la peinture de Reni, *Hercule sur le bûcher*. Il serait intéressant aussi de pouvoir refaire le parcours européen de cette gravure – *Pictura Loquens* ne semble pas avoir été rééditée⁹ –, ce qui permettrait de décider si James Barry ou Jean-Germain Drouais s'en sont inspirés pour concevoir chacun son *Philoctète*.

⁹ La présentation du héros, sans *enarratio* et sans illustration, mais avec une note relative à la gemme dessinée par Jan Goeree (1670–1731), dans Lud. Smids, *Scena Troica sive Tablarum, Dictyos Cretensis De Bello Trojano*, publiée dans *Dictys Cretensis et Dares Phrygius De Bello et Excidio Trojae, in usum Serenissimi Delphini, cum interpretatione Annae Daceriae*, Amstelaedami, apud Georgium Gallet, 1702 – VI. PHILOCTETE. II LIB. XIV CAP. V.

GRAVURES

Les gravures figurant la mort d'Hercule en présence de Philoctète inspirées des/illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide écoulées aux XVII^e–XVIII^e siècles ne sont que des imitations de celles datant du XVI^e siècle – début du XVII^e siècle, à quelques exceptions près. Parmi ces exceptions, la gravure de Claude Vignon (1583–1670) qui dispose au premier plan, devant le bûcher sur lequel gît Hercule, le cadavre de Déjanire¹⁰. Le bûcher est allumé par Cupidon, un flambeau dans une main, son célèbre arc dans l'autre, et qui met un pied sur la nuque de la malheureuse femme d'Hercule, alors que, dans un nuage, Vulcain veille à ce que tout élément susceptible d'être la proie des flammes se consume (*Mét.*, 251, 263); Philoctète y est surpris en train de s'éloigner du bûcher, l'arc et le carquois d'Hercule sous le bras, pendant que Jupiter se prépare à accueillir son fils qu'on voit de dos dans un char accédant au séjour des dieux dans une volute de fumée. Cette volute de fumée est copiée d'après la gravure signée Firens dans l'édition des *Métamorphoses* traduites en prose par Nicolas Renouard (Philoctète y est mentionné à la p. 250, sans y être représenté)¹¹, imitée à son tour d'après Bernard Salomon¹². Un autre traitement particulier du sujet dans l'édition illustrée des rondeaux de Benserade – François Chauveau représente Philoctète en train d'allumer le bûcher, cachant son visage¹³. L'image est retravaillée servilement par Franz Ertinger, graveur du roi, pour une autre édition des *Métamorphoses*¹⁴.

¹⁰ Un exemplaire de la gravure qui fait 27,5 × 21,3 cm se trouve à Harvard Art Museums (Fogg Museum, Gray Collection of Engravings Fund, G8917). La gravure a été attribuée aussi à Jan Liss et à Pierre Brébiette – Philadelphia Museum of Art, n° 1985–52–10468.

¹¹ *Les métamorphoses d'Ovide*, Paris, chez la veufue Langelier, 1619, p. 251.

¹² *La Métamorphose d'Ovide figurée*, Lyon, Jean de Tournes, 1557.

¹³ *Métamorphoses d'Ovide en rondeaux* [par Isaac de Benserade] *imprimez et enrichis de figures* [par F. Chauveau, J. Le Pautre S. Le Clerc, frontisp. d'après Le Brun] *par Ordre de Sa Majesté et dediez à Monseigneur le Dauphin*, Paris–Lyon, 1676, p. 297. Cette même gravure sera copiée, souvent inversée, dans un grand nombre d'ouvrages, dont l'édition de 1679, où elle précède « la fable » – *Alle de werken van Publ. Ovidius Naso, Het Tweede Deel, in de Nederlandse Taale overgebracht, door Abraham Valentyn. Met Verklaaringen, en Uitleggingen verrijkt, door Lud. Smids. En met omtrent driehonderd Printverbeeldingen door de vermaarde Le Clerc geteekent*, Amsteldam, by Pieter Mortier, 1700, p. 251. Le nom du héros y est Filoktetes.

¹⁴ *Les Métamorphoses d'Ovide*, mises en vers françois par T. Corneille de l'Academie françoise, t. II, Paris, chez Barthelemy Girin, 1697, p. 333.

Grâce aux gravures illustrant les éditions des *Aventures de Télémaque* de Fénelon et du *Philoctète* de Sophocle le répertoire iconographique du XVIII^e siècle s'enrichit de nouveaux thèmes, Philoctète et Télémaque, Philoctète roi de Pétélie, Philoctète à Lemnos.

Représentations de Philoctète dans les éditions des *Aventures de Télémaque*

Philoctète et Télémaque. L'archevêque de Cambrai a non seulement redonné vie à Philoctète, il l'a introduit dans un circuit culturel dynamique, engageant en quelque sorte les auteurs à s'y intéresser et les artistes à lui donner un visage – et plus qu'un visage, un habit, un environnement, une attitude. Et cela à commencer par l'illustration du roman lui-même.

Seules sept éditions illustrées du corpus analysé présentent un traitement original de l'histoire de Philoctète¹⁵. La tradition veut que chaque livre du roman soit précédé d'une image placée en hors-texte, encadrée ou non, qui en résume le contenu narratif. Pour résumer le livre XV qui contient l'histoire de Philoctète (livre VII dans les premières éditions, comme celles de 1701 ou de 1706, livre XII dans les éditions modernes), Jean-Baptiste-Henri Bonnart choisit de présenter le roi de Pétélie en train de discuter avec Télémaque : les deux guerriers, debout, sont surpris près des tentes du camp militaire, portant des uniformes romaines (cuirasse musclée ornée, des ptéryges recouvrant leurs hanches et leurs épaules, une cape ample), coiffés d'un casque surmonté d'un cimier de plumes et chaussés de sandales¹⁶. Cette édition de 1717 parue chez Florentin Delaulne connue aussi sous le nom d'édition Estienne fonde une tradition rarement contredite au XVIII^e siècle en matière d'illustration du livre XV de *Télémaque* et qui vient de loin : Philoctète est figuré tel qu'il apparaît dans la scène de la mort d'Hercule dans l'édition des *Métamorphoses* de Lodovico Dolce de 1553, qui reproduisait fidèlement le dessin de Zoane Rosso dans l'édition des *Métamorphoses* de 1497.

¹⁵ Dans le corpus des éditions de *Télémaque* du XVIII^e siècle il y a plus de sept éditions illustrées, mais souvent les gravures sont copiées d'une édition à l'autre et éventuellement retravaillées ; il y a peu d'éditions illustrées en anglais et en italien et souvent leurs gravures sont copiées d'après les éditions françaises.

¹⁶ *Les Aventures de Telemaque fils d'Ulysse par le feu Messire François de Salignac de la Motte Fénelon, première édition conforme au Manuscrit original*, t. 2, Paris, Florentin Delaune, 1717. Illustrations de Bonnart fils, gravures de P.-Fr. Giffart et Cl. Duflos. Ces gravures seront copiées dans de nombreuses autres éditions, y compris dans l'édition italienne de 1720 (*Gli avvenimenti di Telemaco figliuolo d'Ulisse*) et dans l'édition anglaise parue à Londres en 1728.

Philoctète est habillé de la même façon dans la gravure de Noël-Nicolas Coypel illustrant une édition de *Télémaque* de 1730¹⁷ – là, les personnages sont assis dans un décor naturel, à proximité du camp ; Télémaque s'appuie sur une flèche, un carquois plein de flèches partiellement caché sous un bouclier gît au pied de Philoctète. C'est l'image gravée la plus copiée dans les éditions ultérieures du roman de Fénelon (à titre d'exemple, les éditions de Paris de 1740, 1775, 1787, de Lausanne, chez François Grasset, de 1781, 1787, 1788 et 1790, l'édition bilingue française-anglaise *The Adventures of Telemachus, son of Ulysses*, 5^e édition, Saint-Malo, Hovius Fils, 1784, l'édition néerlandaise *De gevallen van Telemachus zoon van Ulysses*, Brugge, by Joseph Bogaert, 1792).

Un autre dessinateur, Louis Fabricius Dubourg, déplace la scène de la conversation Philoctète–Télémaque à l'intérieur d'un pavillon luxueux : les deux guerriers portent des toges élégamment drapées ; l'arc, le carquois et les flèches gisent à même le sol¹⁸. Dans ses deux dessins destinés à illustrer deux éditions différentes de *Télémaque* Charles Monnet place les deux guerriers également à l'intérieur d'un pavillon. Cette fois l'illustrateur attire l'attention sur la jambe malade de Philoctète que l'archer montre de son doigt. Dans le dessin paru dans l'édition de 1762¹⁹ Philoctète, assis sur un lit, porte sur son dos une dépouille de lion ; près de lui, le casque à crinière et à ses pieds, à même le sol, le carquois partiellement caché sous un bouclier. Philoctète avec la peau d'un fauve jetée sur ses épaules apparaît aussi dans les dessins de Monnet publiés en 1773²⁰, identiques à ceux de l'édition de *Télémaque* de 1785²¹. Comme dans la gravure publiée en 1762, Philoctète, assis sur un lit, montre sa jambe malade à Télémaque ; un carquois cylindrique rempli de flèches, un bouclier ovale et le casque sont suspendus en haut du pavillon.

¹⁷ *Les Aventures de Telemaque fils d'Ulysse par le feu Messire François de Salignac de la Motte Fénelon, nouvelle édition enrichie de figures en taille-douce*, t.1, Paris, chez la veuve Delaulne, 1730 ; plusieurs artistes collaborent pour illustrer cette édition.

¹⁸ *Les Aventures de Telemaque, fils d'Ulysse, par feu messire Fr. De Salignac La Mothe Fenelon*, A Amsterdam chez J. Wetstein, G. Smith & Zacharie Chatelain, et à Rotterdam chez Jean Hofhout, 1734 ; gravures identiques dans l'édition parue à Londres, chez Dodsley, en 1738, et à Paris en 1761. Les gravures seront recopiées avec des modifications mineures dans l'adaptation en vers de Mark Anthony Meilan, *The Adventures of Telemachus, an epic poem from the french of Fenelon with alterations*, second edition, t. 2, London, W. Wilson, 1794.

¹⁹ *Les Aventures de Telemaque fils d'Ulysse par le feu Messire François de Salignac de la Motte Fénelon*, t. 2, Lausanne, chez François Grasset l'aîné, 1762. La vignette de la p. 61 est attribuée à Monnet. Cette même vignette se retrouve dans l'édition parue à Venise, chez Guillaume Zerletti en 1768 (rééditée en 1788) ; le graveur est cette fois Giovanni Volpato (Gio. Volpato sc., p. 43).

²⁰ *Les Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse*, gravées d'après les dessins de Charles Monnet, peintre du roi, par Jean Baptiste Tilliard, Paris, 1773. Les estampes d'après les dessins de Monnet, Paris, imprimerie Moreau, 1810.

²¹ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, t. 2, Paris, De l'imprimerie de Monsieur, 1785.

Deux illustrateurs tardifs du livre XV du roman de Fénelon ont choisi de représenter Philoctète à Lemnos, en accord avec les évolutions en matière de représentation du héros dans la peinture. Dans l'édition de 1790 du roman – illustrateur François Marie Isidore Queverdo, graveur Jean Dambrun – un Philoctète ensauvagé, assis, la jambe malade enveloppée de bandages de la cheville jusqu'au mollet, un drap autour de ses hanches, une main crispée sur son arc près duquel sont placés deux flèches, un pot grossier et quelques chiffons, fait face à Néoptolème et Ulysse vêtus d'uniformes militaires à l'antique qui regardent Hercule « dans un nuage éclatant, [...] environné de rayons de gloire »²². L'illustrateur de l'édition de 1798 présente Philoctète dans sa grotte, demandant vengeance des agissements d'Ulysse (la légende de l'image : « O Soleil, tu le vois et tu le souffres... ») qui se tient devant lui avec Néoptolème ; l'archer, presque nu, est enveloppé dans une draperie et son pied dégouline ; près de lui, un oiseau tué, un pot et probablement une écuelle²³.

On peut recenser des illustrations plus inhabituelles, comme dans une édition anglaise où un ange est surpris en train de voler la massue d'un bambin couché sur une peau de lion, dans un décor conventionnel (un sarcophage, un pavillon à l'intérieur duquel on voit une statue antique) ; devant l'ange, un arc et un carquois à même le sol. Difficile de dire s'il s'agit d'Hercule assisté par Philoctète ou de Néoptolème en train de voler les armes de Philoctète. À la fin du livre XV, celui qui contient la confession de Philoctète, l'artiste a placé dans un médaillon deux accessoires symboliques, la léonté et la massue, surmontés d'une marotte. Il ne faut pas s'attendre à trop de cohérence de la part de l'illustrateur, vu qu'à la fin du livre XIV on retrouve Maître Corbeau sur un arbre perché, guetté par Maître Renard!²⁴

Remarquons que, à commencer avec Charles Monnet, l'intérêt des illustrateurs du livre XV de *Télémaque* se déplace du fils d'Ulysse vers Philoctète, qui est, somme toute, le protagoniste de la séquence narrative. Cette focalisation des illustrateurs sur Philoctète, qui est à mettre en rapport avec une meilleure connaissance du héros dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, est manifeste : la légende de l'image représentant la confession du héros dans l'édition de 1717, « Télémaque gagne l'amitié de Philoctète » (complétée à partir de l'édition de 1730 par « qui lui raconte ses aventures ») est remplacée dans l'édition de 1773 par une nouvelle légende, « Philoctète accorde son amitié à Télémaque et lui raconte ses aventures ».

Choisir d'illustrer *The Royal Engagement Pocket Atlas* pour l'année 1798 de gravures inspirées du roman de Fénelon²⁵ indique la popularité exceptionnelle du livre

²² Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, t. 3, Paris, Didot le jeune, 1790 ; nouvelle édition chez Didot l'aîné, 1796.

²³ Fénelon, *Les Aventures de Télémaque*, t. 2, Paris, Ancelle, 1798 (gravures non signées).

²⁴ *The Adventures of Telemachus, son of Ulysses*, London, W. Strahan, 1768, p. 273, respectivement p. 292 (traducteur J. Hawkesworth, dessinateur Samuel Wale, graveur Charles Grignion).

²⁵ British Museum, Museum number 1859,0514.372–397, d'après Thomas Stothard.

dont profite aussi les personnages moins connus du grand public : les deux images qui illustrent le mois d'août représentent « Philoctète & Telemachus » et Philoctète et Hercule (la légende de la seconde image, « You see Hercules »²⁶). Dans la première image les deux héros, en costume militaire à la romaine, assis sur des chaises discutent à l'intérieur d'un pavillon érigé au milieu d'un camp militaire. Dans la seconde, Hercule, tenant la massue sur son épaule, indique la route à suivre à un personnage qui le regarde plein d'humilité, appuyé sur une lance, une jambe enveloppée de bandages jusqu'à mi-mollet ; un autre personnage (Néoptolème ?) en faction derrière eux assiste impassible à la scène. L'illustrateur a placé Philoctète et Hercule dans le même registre, alors que normalement Hercule apothéosé se tient sur le nuage avec lequel il est descendu de l'Olympe.

Des images inspirées du roman de Fénelon sont utilisées aussi pour un jeu de l'oie intitulé justement *Jeu historique des Aventures de Telemaque fils d'Ulysse faisant suite au 4^e livre de l'Odyssée d'Homère*²⁷ : la case 52 a pour titre *Philoctète oubliant ses ressentiments contre Ulysse raconte à Telemaque les malheurs qu'il a endurés*, la gravure copiant le dessin de Bonnard de l'édition Estienne de 1717. Ces deux derniers documents illustrés avec des scènes de *Télémaque*, l'almanach et le jeu de l'oie, sont des preuves supplémentaires en faveur de l'énorme prestige du livre et de sa diffusion dans les milieux les plus divers ayant pour conséquence indirecte la diffusion de l'histoire de Philoctète aussi.

L'histoire illustrée de Philoctète. Philoctète peut apparaître dans les éditions illustrées de *Télémaque*, outre l'image précédent sa confession du livre XV, dans les gravures inspirées d'autres épisodes : il est un des princes alliés auxquels parle Télémaque (édition de 1717 ; édition Poirion, 1740), avec Nestor il console le jeune fils d'Ulysse (édition de 1734). Dans l'édition de 1773 Charles Monnet le présente dans six scènes dont trois illustrant sa confession : Philoctète montre sa jambe malade à Télémaque, Philoctète allume le bûcher d'Hercule²⁸, Philoctète menace Ulysse de sa flèche (livre XV) ; Nestor et Philoctète consolent Télémaque (livre XVI) ; les princes apprennent les véritables intentions d'Acante (livre XX)²⁹ ; Philoctète, Diomède et Télémaque consolent Nestor de la perte de son fils (livre XXI). L'arc et un carquois plat apparaissent dans la scène de l'immolation d'Hercule, mais dans la scène oppo-

²⁶ « Tu entends, tu vois Hercule. » – phrase prononcée par Hercule dans le roman de Fénelon (*Phil.*, 1411–1413).

²⁷ Le jeu édité chez Basset, vers 1814, est reproduit dans Henry-René d'Allemagne, *Le noble jeu de l'oie en France de 1640 à 1950*, Paris, Gründ, 1950 (planche 17).

²⁸ La gravure est une version légèrement modifiée de celle de l'édition bilingue des *Métamorphoses* d'Ovide en 4 tomes, parue de 1767 à 1771 chez Hochereau (t. III, livre IX, fable III, pl. 92) dont un des illustrateurs est Ch. Monnet.

²⁹ Version légèrement modifiée de celle qui illustre le jugement des armes dans la même édition des *Métamorphoses* d'Ovide (t. IV, livre XIII, fable I, pl. 121).

sant Philoctète à Ulysse dans la grotte de Lemnos pas de trace de l'arc, le héros menaçant son ennemi d'une flèche – comme sur l'urne étrusque reproduite par Gori, où il menace d'une flèche un Troyen³⁰.

Pour retracer l'histoire de Philoctète Charles Monnet a dû s'inspirer de sources hétérogènes, vu qu'à l'époque il n'y avait pas encore de conventions en matière de représentation du héros. Il résulte un Philoctète assez extravagant qui, dans deux scènes, apparaît avec une peau de lion jetée sur ses épaules et coiffé d'un casque à plumes. En effet, dans la scène de la mort d'Hercule celui-ci et Philoctète peuvent être représentés nus (gravure de Sebald, peinture de Garofalo) ou partiellement drapés (notamment au XVII^e siècle), mais déjà à la fin du XV^e siècle ces deux héros sont représentés en costume militaire à la romaine: cuirasse musclée, des ptéryges recouvrant les hanches et les épaules, un casque, éventuellement une cape. Seuls les ornements du casque, cimier ou aigle, évoluent de manière extravagante depuis.

L'évolution apparaît aussi en peinture: il suffit de comparer Hercule peint par Noël Coypel (1628–1707) dans sa série illustrant la vie du héros et les héros peints par son fils Antoine en 1700 (*Hercule ramenant Alceste des enfers*) et par son petit-fils Charles Antoine en 1750 (*Hercule ramène Alceste des enfers à son époux Admète*): chez le premier Hercule est enveloppé dans sa léonté, chez le fils Coypel Hercule est représenté de la même manière, mais Admète enfle un costume baroque, alors que chez le petit-fils Coypel les deux hommes portent des costumes militaires richement décorées et sont coiffés de casques ornés de plumes. Le costume des personnages dramatiques semble avoir suivi la même évolution: dans une image inspirée probablement de la représentation de 1693 de l'*Alcide* de Campistron Hercule est enveloppé dans sa léonté et Philoctète, agenouillé près de lui, porte le costume militaire (on distingue les ptéryges sous sa cape); le costume qu'a enfilé Bellecour pour jouer Philoctète dans l'*Oedipe* de Voltaire est carrément exotique, avec sa doublure en satin tigre et son casque orné de plumes d'autruche rouges!³¹ Et même plus tard, sous la

³⁰ V. supra, *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 20, 4^o.

³¹ « Bellecour [...] dans Philoctète portait habit à la grecque composé d'une soubreveste de satin rose sèche, d'un manteau de satin cramoisi à ramages, broché en or et doublé en satin tigre. Il était coiffé d'un bonnet orné de plumes d'autruche, lequel était ceint d'un diadème qui se rattachait à un mufler de lion. Ses cheveux se dressaient en boucles sur ses oreilles et se relevaient en chignon derrière la tête; il tenait dans sa main un arc doré, et l'on voyait sur son dos un carquois doré rempli de flèches, dorées aussi. [...] Bellecour n'eût pas consenti à paraître avec un moins riche équipement. » – Hippolyte Lucas, *Histoire philosophique et littéraire du théâtre français depuis son origine*, Volume 2, 1862, p. 37. Une gravure de Bellecour dans ce costume dans Antoine Vincent Arnault, *Les souvenirs et les regrets d'un vieil amateur dramatique ou lettres d'un oncle à son neveu sur l'ancien théâtre français*, C. Froment, 1829, p. 9. Malgré les réformes, le costume de Philoctète reste assez excentrique au début du XIX^e siècle encore: « Philoctète se jouait avec un casque à crinière rouge, une cuirasse de velours brodé d'or, et une épée de l'École de Mars. » – Alexandre Dumas, *Mes Mémoires*, 4^e série, Paris, Michel Lévy, 1867, p. 23.

Révolution, les plumes rouges sont de rigueur: «Le rôle de Philoctète rentrait dans cet emploi [de chevalier], et se jouait avec un casque à crinière rouge, une cuirasse de velours brodée d'or et une épée de l'école de Mars.»³²

Les peintres qui représentent Philoctète au dernier quart du XVIII^e siècle conserveront certains de ces détails présents dans les gravures: Abildgaard garde la dépouille de fauve, Akimov, le casque surmonté d'un aigle, et chez Taillasson on retrouve la dépouille de fauve et les costumes d'apparat d'une élégance baroque.

Représentation du héros dans les éditions du *Philoctète* de Sophocle

Le Théâtre des Grecs du père Brumoy a été publié en 1730 en trois tomes in-quarto. Une nouvelle édition en six volumes in-12 paraît en 1732 et une réédition, en six volumes in-12 également, en 1749, suivie de l'édition du père Fleury de 1763. L'initiative du père Brumoy de mettre à la portée du public la traduction en français des tragiques grecs et d'Aristophane est complétée par le travail collectif de plusieurs hellénistes, Laporte Du Theil, traducteur d'Eschyle, Dubois de Rochefort, traducteur de Sophocle, Pierre Prévost, traducteur d'Euripide, sous la coordination d'un éditeur resté anonyme (édition in-8, 1785-1789). Trois de ces éditions du *Théâtre des Grecs* parues au XVIII^e siècle sont illustrées.

Ainsi, dans l'édition de 1730 le titre du *Philoctète* de Sophocle est surmonté d'une vignette remarquable qui couvre un tiers de la page³³. L'illustrateur a délimité à l'aide d'entrelacs et de guirlandes quatre zones autour de la scène centrale qui présente Philoctète devant sa grotte. L'archer, barbu, amaigri, vêtu d'une toge dont un pan flotte derrière lui, est assis jambes croisées sur l'herbe; la jambe malade, dont le bandage monte jusqu'à mi-mollet, est suspendue en l'air. La tête penchée, les yeux levés vers le ciel, il porte une main à son cou et prend une pose méditative. Deux arbustes touffus flanquent l'entrée de son antre; son arc pend au-dessus de sa tête, attaché au carquois rempli de flèches; devant lui, sur l'herbe, une flèche et une écuelle. À droite et à gauche, deux oiseaux, placés la tête en bas, les ailes déployées, percés chacun d'une flèche, sont flanqués d'un chevreuil et respectivement d'un bouc. Au registre supérieur, de part et d'autre du carquois et de l'arc suspendus sont disposés un ange tenant un casque à plumes et deux flèches et Hercule sortant d'un nuage, la dépouille du lion et la massue bien en vue.

³² Germain Bapst, *Essai sur l'histoire du théâtre: la mise en scène, le décor, le costume, l'architecture, l'éclairage, l'hygiène*, Paris, Hachette, 1893, p. 515.

³³ *Le Théâtre des Grecs par le R. P. Brumoy, de la compagnie de Jesus*, t. 1, Paris, chez Rollin Père, J.-B. Coignard fils, Rollin fils, 1730, p. 241.

Le registre inférieur de la vignette renvoie à la vie à Lemnos de Philoctète (la grotte, le gibier), alors que le registre supérieur évoque l'avenir, la gloire promise à Troie, l'arc et le carquois rempli de flèches faisant la transition entre les deux registres.

Difficile d'identifier les sources d'Antoine Humblot, l'illustrateur de cette belle gravure qui fait 7,3 × 15,3 cm, gravée par Bacquoit. Philoctète assis à l'entrée de sa grotte, entre deux arbres, apparaît sur des urnes étrusques. À part cela, tout est différent : sur les urnes étrusques Philoctète est nu, un drap jeté négligemment sur ses épaules ou cachant sa cuisse ; le personnage – debout ou assis, s'appuyant sur un bâton –, est entouré de personnages divers, des Grecs (Ulysse, Diomède) ou des Troyens, avec leurs navires ou leurs chevaux.

Par rapport à cette gravure élégante et saisissante, par rapport aussi à la gravité du sujet de la tragédie de la Sophocle, le fleuron dessiné par Charles-Nicolas Cochin pour illustrer la page de grand titre de l'édition de 1749 a un air de frivolité : un putto s'est emparé de l'arc et du carquois d'un autre putto, qui, étendu sur terre, une jambe enveloppée de bandages, crie sa colère ; ils se regardent l'un l'autre, pendant qu'un troisième putto tente de convaincre le nouveau possesseur des armes de s'éloigner de cet endroit³⁴.

Par contre, l'édition Cussac³⁵ offre une surprise agréable en matière d'illustration du théâtre antique, le texte des pièces étant précédé de gravures réalisées d'après des artefacts antiques. La gravure illustrant le *Philoctète* de Sophocle reproduit le dessin de la cornaline publiée dans les *Monumenti antichi inediti* de Winckelmann³⁶ : le héros, nu, est présenté en train de se déplacer s'appuyant sur une massue (sur un bâton chez Winckelmann), le bandage enroulé de la cheville jusqu'à mi-mollet, une cape comme seul habit ; il porte l'arc et le carquois rempli de flèches dans l'autre main ; un deuxième arc sort du carquois³⁷.

³⁴ *Le Théâtre des Grecs par le R. P. Brumoy, de la compagnie de Jesus*, t. 2, Paris, chez C. J. B. Bauche fils et Laurent d'Houry fils, 1749.

³⁵ *Théâtre des Grecs par le p. Brumoy. Nouvelle édition, enrichie de très belles gravures & augmentée de la Traduction entière des Pièces Grecques dont il n'existe que des Extraits dans toutes les Editions précédentes & de Comparaisons, d'Observations & de Remarques nouvelles*, par MM de Rochefort & du Theil, de l'Académie Royale des Inscriptions & Belles-Lettres ; & par M ***, 3 t., Paris, chez Cussac, 1785–1789.

³⁶ *Théâtre des Grecs par le p. Brumoy*, t. 3, Paris, chez Cussac, 1786. V. supra, *Artefacts antiques représentant Philoctète connus avant la fin du XVIII^e siècle*, p. 23, 12^o.

³⁷ « Philoctète dans le costume que lui donne Sophocle », précise l'éditeur dans l'*Explication des figures de ce volume*, faisant allusion aux considérations de Winckelmann dans *Monumenti antichi inediti*, t. II, 2^e partie, p. 160. Mêmes illustrations dans l'édition Cussac de 1820, t. 4, et dans l'édition Brissot-Thivars et Cie, 1826, les deux revues, corrigées et augmentées par l'archéologue Désiré Raoul-Rochette.

Pour qu'une chose soit intéressante, il
suffit de la regarder longtemps.
(Flaubert, lettre de septembre 1845)

PEINTURES, DESSINS, FRESQUES, DÉCORS

Philoctète auprès d'Hercule

La mort d'Hercule et surtout son apothéose sont des sujets qui décorent fréquemment les hôtels particuliers et on peut rencontrer çà et là Philoctète auprès du bûcher. C'est le cas du relief en stuc d'ALESSANDRO ALGARDI (1598–1654) destiné à orner la *Galleria di Ercole* du Casino del Bel Respiro, aujourd'hui Villa Doria Pamphili à Rome³⁸. Dans une étude préparatoire conservée au British Museum Philoctète n'apparaît pas, seules deux femmes assistant à la mort et à l'apothéose d'Alcide³⁹. Par contre, dans le relief il est présent tenant trois flèches à la main, à côté d'une femme portant un vase, probablement l'urne contenant les cendres d'Hercule. La scène aurait pu être inspirée de l'*Hercule sur l'Œta* de Sénèque, ce qui expliquerait la présence de Philoctète et de la femme portant une urne, vraisemblablement Alcmène. Un autre maître du baroque, PIETRO DA CORTONA (1596–1669), utilise le sujet pour la fresque du plafond de la Salle de Saturne du Palais Pitti de Florence, destinée aux audiences privées du duc. Le projet aurait été mis au point par Cortona vers 1641 ou 1647 et la fresque réalisée de 1663 à 1665 par Ciro Ferri d'après les dessins du maître. Le décor du plafond de la Salle de Saturne combine deux épisodes, l'immolation

³⁸ Les ornements en stuc ont été réalisés par Rocco Bolla et Giovanni Maria Sorrisi d'après les dessins d'Algardi en avril-mai 1646; les fresques représentant des épisodes de la vie d'Hercule ont été exécutées par Giovanni Francesco Grimaldi.

³⁹ Il s'agirait de Déjanire, agenouillée, et d'Iole, debout – Nicholas Turner, Rhoda Eitel-Porter, *Roman Baroque drawings c.1620 to c.1700*, t. I, British Museum, 1999, p. 2. Plus vraisemblable la présence d'Alcmène et d'Iole, qui apparaissent dans le récit succédant à celui de la mort d'Hercule dans les *Métamorphoses* d'Ovide.

d'Hercule et, à la place de la déification du même Hercule, l'apothéose de Cosme I^{er} de Médicis. En effet, Hercule, placé sur son bûcher qui fume abondamment, enveloppé dans la peau de lion, et le jeune Philoctète, portant une tunique orange, serrant un carquois richement décoré contre sa poitrine, regardent tous les deux en haut, là où Saturne se prépare à accueillir un vieil homme entouré de figures allégoriques. La perspective de bas en haut prête du dynamisme à la scène du bûcher, placée dans un paysage accidenté, partiellement dissimulé par la fumée épaisse qui laisse apparaître quelques rochers et quelques arbres contorsionnés⁴⁰.

SÉBASTIEN BOURDON (1616–1671) a préféré cette même perspective de bas en haut pour son *Apothéose d'Hercule* destinée à orner la chambre du roi aux Tuileries. Le dessin conservé au Louvre est tout ce qui reste de son œuvre disparue avec le palais qu'elle décorait⁴¹. À droite le char d'Hercule s'élève au-dessus du bûcher, construit sur un socle parallélépipédique. À droite, Philoctète, dans une tunique qui flotte autour de lui, tient d'une main l'arc et de l'autre le carquois. Il est placé dans la zone «terrestre» du tableau, constituée d'éléments qui rappellent le site d'Œta, un arbre, des rochers. La fumée se dégageant du bûcher sépare le monde terrestre du monde céleste, où plusieurs divinités s'apprêtent à accueillir Hercule.

STEFANO MARIA LEGNANI DIT IL LEGNANINO (1660–1715) choisit de décorer la voûte de la Salle des Saisons du Palais Carignano de Turin (1699–1703) d'une *Apothéose d'Hercule* et de représenter dans une lunette Hercule et Iole et dans la seconde la scène de l'immolation d'Hercule : l'artiste place Hercule et Philoctète sur une éminence si bien que la partie supérieure de leurs corps se détache sur le ciel bleu. Hercule, enveloppé d'une tunique blanche, sa peau de lion retombant derrière lui, surpris juste avant de monter sur le bûcher, a pris une pose dramatique : les yeux tournés vers le ciel, le bras tendu pour souligner la gravité de son discours, il est probablement en train d'énumérer ses travaux. Un Philoctète jeune, blond, portant une tunique rouge à reflets bleus et un ample manteau orange, chaussé de brodequins très élégants, l'écoute la tête inclinée, s'appuyant sur l'arc. La source livresque de ce Philoctète en pleurs pourrait être une interprétation personnelle d'Andrea dell'Anguillara, le traducteur en italien des *Métamorphoses* d'Ovide ; celui-ci avait inventé

⁴⁰ Dans la scène apothéotique de la Salle de Jupiter du palais Pitti Philoctète n'apparaît plus à côté d'Hercule.

⁴¹ Sébastien Bourdon, *L'Apothéose d'Hercule*, dessin lavé sur crayon, de forme ovale tronquée, 35 × 50,5 cm, Louvre, Département des Arts graphiques, INV 25010, recto (vers 1667). Dans une autre étude intitulée également *L'Apothéose d'Hercule* l'archer manque – Sébastien Bourdon, *L'Apothéose d'Hercule*, plume, lavis brun, rehauts de blanc, 33,5 × 51,7 cm, Hessisches Landesmuseum de Darmstadt.

en marge du texte ovidien une séquence émouvante : avant de monter sur le bûcher, Hercule embrasse Philoctète qui pleure (« Bacia il suo amico, il qual piangendo il mira, / Poi con invito cor monta la pira. »)⁴². Le peintre aurait pu s'inspirer aussi de la tragédie de Sénèque : là, l'émotion de Philoctète est telle qu'il a du mal à allumer le bûcher.

LUCA GIORDANO (1634–1705) représente la scène de la mort d'Hercule avec Philoctète à ses côtés trois fois dans un intervalle estimé de quelque trente ans. Dans tous ces tableaux Hercule est monté sur le bûcher allumé.

La version « horizontale » d'*Hercule sur le bûcher* de Colby College Museum of Art⁴³ présente le héros allongé sur une dalle de pierre (une sorte d'autel ?) sur laquelle sont disposés les morceaux de bois. Il est partiellement recouvert de sa léonté, la chemise empoisonnée tachée de sang étalée à ses côtés. Philoctète se tient à ses pieds, une torche allumée à la main, enveloppé dans un manteau rouge. Près du pied d'Hercule un chien qui aboie (allusion au Cerbère ?). Porté par son aigle, Jupiter – seule image claire, la mort d'Hercule est traitée comme une scène nocturne – flotte dans le ciel, sans pourtant regarder son fils. D'ailleurs les regards des personnages divergent : Jupiter regarde à gauche, dans le ciel ou vers son sceptre, Hercule, s'appuyant sur ses coudes, le visage tourmenté, les yeux écarquillés, la bouche ouverte, porte son regard en bas, vers la gauche, Philoctète détourne son regard du bûcher et de la torche pour regarder à droite, seul le chien qui aboie regardant droit devant lui, vers le pied d'Alcide. La version rectangulaire de l'Escorial⁴⁴, la version lumineuse, est la seule où le don des armes est explicite : on y voit un beau carquois placé sous la jambe pliée de Philoctète, agenouillé devant le bûcher allumé, dans une attitude dramatique, comme s'il s'exclamait *Ecce homo*. Hercule, presque nu sur le bûcher, la bouche ouverte, tente de déchirer la chemise empoisonnée ; trois femmes (les Parques ?⁴⁵) se désolent en arrière plan. La version verticale du Museo Nacional del Prado présente Hercule enveloppé dans la chemise empoisonnée tachée de sang ; il

⁴² L'artiste possédait deux exemplaires de cette traduction – Huub van der Linden, « The collaborative authorship of pictorial invention in Seventeenth-century Italy: Artist, Adviser, and Patron at Palazzo Carignano », in *The Artist as Reader: On Education and Non-Education of Early Modern Artists*, Brill, 2013, p. 339.

⁴³ Luca Giordano, *Hercules on the Funeral Pyre*, 1665–1670, huile sur toile, 113,67 × 288,29 cm, peinture conservée à Colby College Museum of Art, Accession Number 1985.010 ; la signature du peintre sur la massue d'Hercule. Le tableau conservé à Colby College Museum of Art aurait été peint avant le départ pour l'Espagne, la version de l'Escorial, dans l'intervalle 1687–1700, et la peinture du Prado, vers 1697 – Veronique Plesch, Alexandra Libby, « Luca Giordano's Baroque Hercules », in *Colby Quarterly*, t. 39–4, 2003, p. 352.

⁴⁴ Luca Giordano, *Hércules en la pira*, huile sur toile, 125 × 80 cm, peinture conservée à Casita del Principe, Monasterio de El Escorial.

⁴⁵ Gérard de Lairese, *op. cit.*, p. 256, recommandait la représentation d'Atropos sur le carquois.

crie sa douleur et menace du poing⁴⁶. Sa tête est inclinée vers le bas et il semble avoir des larmes aux yeux. Philoctète, accroupi, tient un flambeau allumé à la main. Il est de dos, mais on a l'impression d'après la position de sa tête qu'il regarde Hercule qui l'implore de faire vite. Pas de Jupiter – mais le branchage laisse passer quelques rayons de soleil à travers les feuilles de l'arbre qui obstrue la vue –, pas d'arc et de flèches, mais deux femmes se lamentant.

Hercule et Philoctète ne sont pas représentés de la même manière dans les trois peintures : dans le tableau du Musée Colby les deux hommes sont des quadragénaires, alors que dans les tableaux des musées espagnols Hercule est jeune et Philoctète, à peine un adolescent. Il porte des vêtements simples, comme un serviteur, sans aucun accessoire évoquant la condition de guerrier.

Dans un dessin représentant Hercule sur le bûcher, conservé également au Musée du Prado, attribué à Luca Giordano ou à Paolo Matteis⁴⁷, on voit au premier plan Philoctète, une torche allumée à la main, tournant le dos au bûcher et portant sa main au visage, pour cacher ses larmes probablement. Le dessin aurait pu faire partie des esquisses préparatoires d'une des peintures exécutées en Espagne : derrière le bûcher, trois femmes dont une semble tenir une quenouille et, à la place de l'arbre que l'on voit dans les peintures, un temple circulaire, le tout dominé par Jupiter assis sur une sorte d'arc-en-ciel, un sceptre à la main.

NOËL COYPEL est l'auteur d'une série de huit toiles illustrant l'histoire d'Hercule destinée à orner l'appartement du roi au Grand Trianon, une commande de Louis XIV de 1688. Deux tableaux de cette série représentent des moments précédant la mort d'Hercule, vraisemblablement en présence de Philoctète⁴⁸. Hercule porte dans les deux cas une sorte de vêtement de dessus blanc – la tunique empoisonnée – sous sa léonté. Remarquons que sur la toile de la même série illustrant l'enlèvement de Déjanire Nessos tient un linge blanc taché, la toile empoisonnée qu'il remettra à la femme d'Hercule. Dans *Hercule faisant un sacrifice à Jupiter* Alcide et un jeune homme, vraisemblablement Philoctète, sont tous les deux agenouillés devant un autel au pied duquel sont rangés la massue et l'arc. Hercule, une main sur sa poitrine, l'autre tendue dans un geste d'imploration, et le jeune homme, les mains jointes, semblent prier, regardés du haut du ciel par Jupiter, placé au-dessus de l'autel, dans

⁴⁶ Luca Giordano, *Hercules en la pira*, Museo Nacional del Prado, Num. de catálogo P00162, huile sur toile, 224 × 91 cm.

⁴⁷ «Hercules en la pira», n° d'inventaire D00771, 26,8 × 19,4 cm.

⁴⁸ *Junon sur un nuage apparaît à Hercule*, 180 × 132 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 7793 ; INV 3466 ; MR 1372), respectivement *Hercule faisant un sacrifice à Jupiter*, 173 × 135 cm, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon (MV 7558 ; INV 3465 ; AC 1371), exposé au Salon des artistes français de Paris en 1699 et 1704. Les deux tableaux sont actuellement accrochés dans l'alcôve de la Chambre de l'impératrice au Grand Trianon.

un nuage, avec son aigle, tenant d'une main la foudre et de l'autre un sceptre. Dans le tableau *Junon sur un nuage apparaît à Hercule* Alcide, debout, s'appuyant sur sa mas-sue, presse sa main sur son ventre, là où il ressent la douleur, et regarde en direction de Junon, alors que Philoctète esquisse des gestes qui trahissent une grande angoisse. Impassible sur son nuage, Junon regarde droit devant elle, caressant le cou d'un paon.

Le jeune homme représenté dans ces deux tableaux, vraisemblablement Philoctète, porte une tunique rouge, retenue par une bande de tissu bleu. Il est blond, aux cheveux courts et frisés, aux yeux noirs, dans *Hercule faisant un sacrifice à Jupiter*, aux cheveux blond clair et aux yeux bleus dans *Junon sur un nuage apparaît à Hercule*. Il ressemble au Philoctète de Stefano Maria Legnani, comme au Philoctète décrit par Gérard de Lairese. Remarquons l'originalité du thème de la toile *Junon sur un nuage*, la source littéraire pouvant être Hygin, 102, ou Ovide, *Métamorphoses*, IX, 135–139 et 176–181. Un Philoctète adulte en présence de Junon apparaissait sur une tapisserie flamande du XVI^e siècle.

La mode des apothéoses d'Hercule ne passe pas avec le XVII^e siècle : le sujet sera traité dans des peintures plus ou moins grandes jusqu'aux vastes décors pour les plafonds au XVIII^e siècle aussi. Ainsi, GREGORIO DE FERRARI est l'auteur d'une série de toiles ayant pour thème l'histoire d'Hercule qui ornait un salon du piano nobile du Palazzo Cattaneo-Adorno, à Gênes⁴⁹. Le tableau illustrant la mort d'Hercule (*Hercule sur le bûcher*) est dominé par le corps du héros hissé sur un énorme bûcher. À gauche, Philoctète, surpris de dos, la tête recouverte d'une toile, met le feu derrière le bûcher.

SEBASTIANO RICCI (1659–1734) a peint de nombreuses toiles ayant pour sujet la vie d'Hercule, auxquelles s'ajoutent les fresques du palais Marucelli-Fenzi de Florence (1706–1707). Pietro Zampetti lui attribue en plus une toile pour le moins étonnante, *Hercule sur le bûcher*, peut-être une étude pour un projet plus important⁵⁰ : le peintre y juxtapose des scènes qui se passent à des moments différents, en bas à gauche Hercule à la croisée des chemins, et dans le registre supérieur la mort d'Hercule (il est étendu sur le bûcher, le corps étrangement contorsionné sur la peau du lion, assisté par deux hommes éplorés, probablement Philoctète et Hyllos) ; à droite, séparé par un arbre de la scène de la mort d'Alcide, l'épisode de l'enlèvement de Déjanire.

⁴⁹ Les quatre toiles de cette série, *Hercule et Antée*, *Hercule et le Taureau de Crète*, *Hercule et l'Hydre de Lerne*, *Hercule sur le bûcher*, datant de 1700–1710, chacune faisant 230 × 145 cm, ont été exposées à la Galleria nazionale di Palazzo Spinola di Pellicceria (1998) et récemment mises aux enchères – *La Repubblica* du 5 mai 2010.

⁵⁰ Pinacoteca Civica d'Ascoli Piceno, salle VI ; la peinture fait 67 × 62 cm ; v. ce commentaire sur le site du musée : « Si tratta probabilmente di uno studio per un dipinto più vasto, ottenuto con una pennellata rapida e note coloristiche di grande intensità. »

Le sujet est traité de la même manière dans un autre tableau, mais cette fois l'enlèvement de Déjanire et l'arbre qui séparait la séquence des autres épisodes ont disparu⁵¹. Toute la partie droite est devenue une zone escarpée où les personnages sont disposés sur plusieurs registres : sur un rocher, deux hommes éplorés, un qui cache son visage entre ses mains, l'autre, vraisemblablement Philoctète, qui tient sa tête entre ses mains, l'arc et les flèches à ses côtés ; au-dessus d'eux, Hercule étendu sur le bûcher et, tout en haut, le héros apothéosé, debout sur un nuage sur lequel est assis son père avec son aigle.

Jane Davidson Reid mentionne une peinture de FRANÇOIS BOUCHER intitulée *Philoctète rend l'arc d'Hercule à Néoptolème*, 1723, non localisée⁵². Une gravure du British Museum pourrait correspondre à la description, mais on hésite entre le thème Philoctète confiant l'arc d'Hercule à Néoptolème et Jacob bénissant l'arc de Joseph (British Museum, AN98394001). Dans la gravure un homme qui n'est plus jeune, une couronne sur la tête, tend un arc à un vieillard assis sur un lit, entouré de nombreux personnages dont un garçonnet qui porte un carquois plein de flèches. Difficile de penser à Philoctète et à Néoptolème dans de telles circonstances.

JEAN-BAPTISTE DESHAYS DE COLLEVILLE (1729–1765), élève, puis gendre de François Boucher, artiste admiré par Diderot, illustre la scène de la mort d'Hercule en présence de Philoctète dans une sanguine⁵³.

La mort d'Hercule inspire à JEAN-BAPTISTE REGNAULT OU BARON REGNAULT (1754–1829) un petit tableau maladroit, dans lequel le don des armes est explicite : Hercule semble évanoui sur le bûcher, la massue sous sa tête, recouvert de sa léonté ; à droite, Philoctète porte une main à son visage (pour essuyer une larme, pour se protéger de la fumée ?) et tend son autre main vers l'arc et le carquois⁵⁴.

La peinture d'IVAN AKIMOVITCH AKIMOV (1754–1814) *Hercule s'immolant en présence de son ami Philoctète*, réalisée après le séjour de l'artiste à Rome, en 1782, semble

⁵¹ La peinture qui fait 95,5 × 90 cm a été vendue aux enchères (Galleria Giambianco de Turin).

⁵² *Philoctetes Returns the Bow of Hercules to Neoptolemus* – Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300–1990s, t. 2, Oxford University Press, 1993, p. 893.

⁵³ « *Hercule sur le bûcher, assisté par Philoctète* Sanguine et estampe. Dimensions non indiquées au catalogue. Collé en plein sur le montage de l'époque. Inscription ancienne, en bas et à gauche, à l'encre : Deshais, Roma 1762 hercules sur le Bûcher assisté par Philoctetes. Non localisé. Historique : Peut-être le dessin d'Hercule sur le bûcher, partie du n° 129 de la vente de la collection de J.-B. Descamps, hôtel des commissaires-priseurs, salle 4, 6 avril 1868. C. P. Delbergue-Cormont, assisté de Clement, marchand d'estampes. » – André Bancel, *Jean-Baptiste Deshays : 1729–1765*, Arthéna, 2008, p. 216. Mentionné aussi dans *International Auction Records*, Editions Publisol, 1981, p. 257 (*Hercule sur le bûcher assisté par Philoctètes*, 1762, red chalk and engraving).

⁵⁴ Huile sur panneau, 17 × 22 cm, mis aux enchères.

issue d'une autre époque⁵⁵. Cela fait longtemps qu'on n'avait pas vu Philoctète coiffé d'un casque surmonté d'un aigle. Le tissu drapé qui le couvre voluptueusement, la petite cuirasse qui ressemble à un corset en acier, les sandales à lanières minces, ses sourcils fins, son bras s'enroulant sensuellement autour du bras d'Hercule, tout fait penser à un androgyne. Il implore du regard Hercule, qui, assis sur le bûcher, exige qu'il fasse usage d'une torche que le jeune homme tente de dissimuler. L'arc et le carquois sont bien visibles, au premier plan, à gauche, posés à même le sol. L'académisme de ce tableau n'enlève rien à la sensualité que dégagent ces deux corps presque nus. C'est peut-être la première représentation moderne d'Hercule et Philoctète en tant que couple éraste-éromène.

CHRISTOPH UNTERBERGER traite de manière originale la scène tant de fois représentée de la mort d'Hercule en présence de Philoctète dans une composition commandée par Marcantonio IV Borghese, réalisée en 1784. Pour décorer le plafond de la Salle d'Hercule de la Galerie Borghèse, Unterberger choisit de peindre une apothéose entourée de quatre scènes de la vie d'Hercule, *Hercule reçoit des nymphes la corne d'Achéloüs* (220 × 200 cm), *Nessos et Déjanire* (205 × 250 cm), *Hercule et Lichas* (220 × 200 cm), *La Mort d'Hercule* (205 × 250 cm). Ce dernier tableau a pour centre le bûcher, placé au sommet d'une éminence, ayant comme toile de fond le ciel noir, faiblement éclairé par la lune partiellement couverte de nuages. Quelques rochers rappellent le paysage agreste dont parlait Gérard de Lairese. Le feu a pris au milieu du bûcher, les flammes éclairant inégalement les corps musclés des deux hommes nus – Hercule, sur le point de tomber d'une pièce, à la renverse, sur le brasier, Philoctète, un bâton à la main (la torche?), couvrant son visage de la toile qui lui sert de vêtement. Le peintre ne manque pas de montrer un bout du carquois rempli de flèches.

*

Il existe certainement à travers le monde d'autres œuvres d'art représentant la scène de l'immolation d'Hercule en présence de Philoctète créées avant 1801 – d'autres dont on a perdu la trace, comme *Philoctète pleurant la mort d'Hercule*, peinture traitant un sujet inédit, exposée en 1786 par Louis Gauffier (1762–1801), prix de Rome en 1784⁵⁶. Même si dans cette étude ne sont pas inventoriées toutes les œuvres traitant ce thème aux XVII^e–XVIII^e siècle, on peut constater une évolution dans la représentation de Philoctète auprès d'Hercule : le guerrier en costume militaire à la romaine se change en valet vêtu d'une tunique pour gagner le droit d'être figuré nu ou affublé d'un costume militaire d'apparat à la fin du XVIII^e siècle.

⁵⁵ La peinture qui fait 232 × 160 cm est conservée à la Galerie d'État Tretiakov de Moscou.

⁵⁶ Gauffier, caractérisé par Lagrenée l'aîné comme « moins fort que Drouais », mais promettant beaucoup, même si quand il arrive à Rome il est « peu accoutumé à peindre le grand » (lettre du 19 octobre 1785 à d'Angiviller).

L'histoire, défigurée par la Fable,
raconte diversement l'aventure de
Philoctète.

(Elie Catherine Fréron)

Philoctète à Lemnos

Le mythe de Philoctète a pu reprendre n'importe où, à la faveur d'une lecture, d'une allusion. Ainsi, CLAUDE LORRAIN (1600–1686) s'intéresse à sa participation à la guerre de Troie dans un dessin dont il précise le sujet de sa propre main (« troie. la mort de paris par philothez »)⁵⁷ et GYSBERT/GÉRARD VAN KUIJL (1604–1673)⁵⁸ décide de le peindre à Lemnos, initiative insolite à l'époque. En effet, après Antonio Lombardo (ou Giammaria Mosca), Ottavio Semino et Gotthard Ringgli, mais 48 ans avant la parution de *Pictura Loquens* et 123 ans avant l'académie de James Barry, Gerard van Kuijl voit dans l'épisode lemniens un sujet digne d'être médité et représenté.

Le Philoctète blessé de Gysbert/Gerard van Kuijl, 1647

Philoctète à Lemnos de Gysbert van Kuijl se trouvant dans une collection privée, il faut se contenter de quelques détails fournis par les spécialistes et d'une image en noir et blanc fournie par Eric Jan Sluijter⁵⁹. Le tableau, signé et daté 1647⁶⁰, est vertical, à la différence de *Narcisse* du même auteur avec lequel il est parfois comparé⁶¹; Philoctète, jeune, maigre, aux cheveux noirs, est assis dans une grotte à plafond haut, claire, ayant l'apparence d'un labyrinthe. Il est peint de profil, une toge couvrant la moitié gauche de son corps. Il a mis son pied malade sur un rocher; il presse un mor-

⁵⁷ *The death of Paris*, 93 × 124 mm, British Museum, Department Prints & Drawings. Il s'agit d'une des huit esquisses inspirées de la vie de Pâris, datée de 1635–1645, dans laquelle Philoctète semble poignarder Pâris, ce qui n'est pas conforme à la tradition antique.

⁵⁸ V. Eric Jan Sluijter, « Niet Gysbert van der Kuyl uit Gouda, maar Gerard van Kuijl uit Gorinchem (1604–1673), een identiteitsverwisseling sinds Houbraken », in *Oud Holland*, t. 91, 1977, pp. 166–194 (complété par « Een aanvulling op het oeuvre van Gerard van Kuijl », in *Oud Holland*, 92, issue 4, 1978 pp. 264–265).

⁵⁹ Eric Jan Sluijter, *art. cit.*, p. 175, fig. 6, n° 4A.

⁶⁰ « *Philoctète on Lemnos* formerly Di Castro Collection, Rome (signed and dates 1647) » – Guido Jansen, Bert W. Meijer, Paola Squellati Brizio, *Repertory of Dutch and Flemish paintings in Italian public collections*, t. 2, Liguria, Firenze, Centro Di, 2001, p. 252. La peinture fait 136 × 109 cm.

⁶¹ *Narcisse*, 114,3 × 143,2 cm, est daté 1640–1645. « This *Narcissus* is particularly close to his *Philoctetes on Lemnos*, private collection, Rome (Sluyter,), which is dated 1647. Although it is a vertical work, the *Philoctetes* also shows a young man next to a pool, among rocks, with a patch of sky, and a bow and quiver on the ground. » – Franklin W. Robinson, William H. Wilson, *Catalogue of the Flemish and Dutch paintings. 1400–1900*, The John and Mable Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida, 1980, reproduction 93.

ceau de linge propre sur sa plaie. Au dehors de la grotte on aperçoit les parois verticales des montagnes, hérissées de végétation. Au premier plan, à droite, on voit une partie de son arc, dissimulé sous un tissu à franges et à frises, et, derrière cette toile, la partie supérieure de son carquois plein de flèches.

Ce Philoctète à Lemnos, sujet tout à fait exceptionnel au XVII^e siècle⁶², exécuté après le retour du peintre de Rome, ne semble pas avoir été connu : on pensait d'ailleurs que l'artiste y avait représenté un jeune chasseur avant d'avoir prêté attention à l'arc et au carquois placés au premier plan. S'interrogeant sur les sources du peintre, Eric Jan Sluijter pense qu'il aurait pu s'inspirer du commentaire de Servius à *Énéide* plutôt que de la tragédie de Sophocle ou des *Métamorphoses* d'Ovide qui ne raconte pas toute son histoire⁶³. Or, le résumé de Servius est trop sec et l'exil à Lemnos y est expédié en une phrase, alors que Sophocle ou Ovide ou même les vers d'Accius tirés d'un texte de Cicéron enflamment autrement l'imagination !

JEAN-BAPTISTE DESHAYS DE COLLEVILLE est l'auteur d'un dessin intitulé *Néoptolème enlevant les armes de Philoctète par l'ordre d'Ulysse*, « d. à la plume lavé de bistre et rehaussé de blanc sur papier bleu ; h. 13 po. sur 12 po. »⁶⁴ L'artiste qui avait représenté Philoctète dans la scène de la mort d'Hercule traite un thème inédit, l'ambassade à Lemnos ; il choisit de représenter une rencontre entre Philoctète et Néoptolème près de la caverne de l'archer (« Le dessin présente les deux figures de face, devant une paroi rocheuse à laquelle s'accroche une maigre végétation. »)⁶⁵.

*

Les dessins du jeune Deshays sont des initiatives personnelles, qui précèdent la mode de la représentation de Philoctète du dernier tiers du XVIII^e siècle. Pour devenir un sujet à la mode, Philoctète, une de ces « Antiquités peu connues »⁶⁶, avait besoin, en dehors des initiatives privées et des réflexions personnelles, d'un bouillon de culture que seule l'Italie pouvait offrir à cette époque-là. En effet, plusieurs conditions étaient réunies dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, favorables au développement du thème Philoctète à Lemnos : le succès du roman éducatif de Fénelon, la traduction dans les langues vernaculaires de la tragédie de Sophocle, la publication d'un certain nombre d'artefacts antiques figurant le héros, sa présence dans les débats esthétiques à une époque caractérisée par le retour à l'antique. Les

⁶² *Greek gods and heroes in the age of Rubens and Rembrandt*, National Gallery/Alexandros Soutzos Museum, 2000, p. 242.

⁶³ Eric Jan Sluijter, *art. cit.*, p. 176.

⁶⁴ *Cabinet de M. Paignon Dijonval*, Paris, De l'imprimerie de Madame Huzard, 1810, p. 152.

⁶⁵ André Bancel, *op. cit.*, p. 264.

⁶⁶ L'expression est de J. J. Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, Paris, 1789, p. XV.

artistes qui les premiers s'intéressent à ce personnage mythologique dont on est en train de découvrir la complexité et le potentiel artistique, des peintres venus à Rome poursuivre leur apprentissage, étudier les chefs-d'œuvre antiques et les ouvrages modernes s'en inspirant, tirer profit de la compétence des antiquaires, en feront un personnage de synthèse. Barry, Abildgaard, Drouais, tous utiliseront dans la composition de leur Philoctète des artefacts antiques – le torse du Belvédère, la tête d'Homère, la gemme Boethos, le *Tireur d'épine* – et des chefs-d'œuvre modernes s'en inspirant – les *ignudi* de Michel-Ange, l'*Hercule* de Guido Reni⁶⁷.

Selon Oscar Mandel, il y aurait trois façons de représenter le héros aux XVIII^e–XIX^e siècles – le Philoctète sophocléen, selon lui (en fait, au XVIII^e siècle Philoctète à Lemnos est pour beaucoup une histoire racontée par Fénelon). Le plus souvent il est figuré tout entier, de la tête aux pieds, seul, nu ou partiellement habillé; il est plutôt jeune et en bonne santé, l'artiste prêtant la plus grande attention à son anatomie. Plus rarement il est figuré confondu dans la nature de l'île (le paysage historique), ou bien engagé dans un incident dramatique, en interaction avec d'autres personnages⁶⁸.

Au XVIII^e siècle Philoctète est le plus souvent représenté en entier; le thème de Philoctète au milieu de la nature de Lemnos n'est illustré que par Valenciennes, imité au début du XIX^e siècle par plusieurs disciples, et par Constantin d'Aix; Philoctète confronté à Néoptolème et à Ulysse est un thème abondamment représenté surtout après 1784, traité antérieurement dans les gravures illustrant le *Télémaque* de Fénelon.

Philoctète de la tête aux pieds

JAMES BARRY, *PHILOCTÈTE DANS L'ÎLE DE LEMNOS*, 1770. Celui qui inaugure la tradition des académies ayant pour sujet Philoctète à Lemnos est un peintre rebelle arrivé à Rome en octobre 1766 via Paris, James Barry (1741–1806). Il avait réalisé un seul ouvrage important pendant son séjour en Italie, *La Tentation d'Adam*, mais dès son arrivée dans la péninsule il avait minutieusement étudié les artefacts antiques et les œuvres modernes s'en inspirant⁶⁹. Quelle que soit la raison pour laquelle il choisit Philoctète comme sujet de son morceau de réception à l'Académie Clémen-

⁶⁷ Barry l'avait vu à Paris.

⁶⁸ O. Mandel, *op. cit.*, p. 135. Le Philoctète de Lethière échappe à cette classification (« figure and landscape are evenly balanced here ») – idem, p. 139.

⁶⁹ Dans ses lettres il évoque ses études d'après les statues du Belvédère (le torse du Belvédère, Laocoon, Apollon, Antinoüs); il fréquente aussi d'autres endroits, comme la Galerie Borghèse où se trouvait le *Gladiateur combattant* (lettre au dr. Sleight, novembre 1767; lettre à Ed. Burke du 8 novembre 1769).

tine de Bologne en 1770⁷⁰, James Barry avait probablement longuement réfléchi à une grande peinture d'histoire, car il finit très rapidement son tableau⁷¹. Le peintre mentionne deux sources littéraires l'ayant guidé dans la composition de son académie, une épigramme antique et la tragédie de Sophocle⁷². L'épigramme de Glaucos, découverte probablement dans le livre de Daniel Webb *An Inquiry into the Beauties of Painting*, 1760⁷³, lui fournit la tonalité de sa composition, la tragédie de Sophocle, l'intrigue, et un voyage à Naples, le cadre⁷⁴.

Difficile à comprendre comment Barry en est venu à choisir un héros antique marginal comme sujet de son académie. Peut-être parce que les débats esthétiques des années 1760 (Diderot, Winckelmann⁷⁵ et Lessing) et les traductions l'avaient en quelque sorte ranimé, ce qui avait donné envie qu'on le voie « couché à l'entrée de sa caverne, et couvert de lambeaux déchirés » si les comédiens et les auteurs ne voulaient pas qu'on l'entende « pousser des cris inarticulés ». Peut-être parce que le passage de Daniel Webb suscite en lui le désir de concurrencer Parrhasios⁷⁶. Peut-être aussi parce que le sujet correspondait aux idées sur le sublime de son mentor et bienfaiteur Edmund Burke et que Barry partageait⁷⁷. En effet, tout en restant fidèle à ses idéaux classiques, Barry est fortement attiré par la catégorie esthétique du sublime⁷⁸ et il n'hésitera pas à représenter son héros tel qu'il est décrit par Glaucos : « dans ses yeux desséchés se cache une larme muette, une douleur consumante logée tout au fond de son être »⁷⁹.

⁷⁰ *Philoctète dans l'île de Lemnos*, peinture sur toile, 228 × 158 cm, Bologne, Pinacoteca Nazionale, Réf. 1074.

⁷¹ Lettre du 8 septembre 1770 adressée de Bologne à Ed. Burke. Dans une lettre d'octobre 1770, Barry annonce à Burke qu'il avait fini *Philoctète* sans l'avoir pourtant envoyé à l'Académie. Il avait été élu membre de cette académie le 27 August 1770.

⁷² « I did it as well as I could, and as to the point of time, &c. in the story, I followed closely the Greek epigram upon Parrhasius's picture of the same subject, and I found the *Philoctetes* of Sophocles, an useful comment upon it. » – lettre d'octobre 1770, adressée à Edmund Burke.

⁷³ James Barrell, *The Birth of Pandora: and the Division of Knowledge*, Basingstoke and London, Macmillan, 1992, p. 198.

⁷⁴ Son dessin *Lake Avernus with the Cave of the Cumaean Sibyl* (Paul Mellon Collection – Yale Center for British Art) passe pour une étude préliminaire de son *Philoctète* – David H. Solkin, « A Landscape Drawing by James Barry », in *Master Drawings*, t. 21, n° 4 (Winter, 1983), pp. 408–409.

⁷⁵ Barry n'aimait pas Winckelmann qu'il appelle « Abbate Wincelman [sic!], the pope's antiquary » – lettre à Edmund Burke du 13 février 1767.

⁷⁶ William L. Pressly, *The Life and Art of James Barry*, New Haven and London, Published for The Paul Mellon Center for Studies in British Art by Yale University, 1981, p. 22.

⁷⁷ Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau*, 1757, I, 7.

⁷⁸ « [...] by emphasizing the hero's pain and isolation, he also paid close attention to Edmund Burke's definition of the sublime [...] In the background is a stormy sky, and, again following Burke's dictum that sad and fuscous colours are evocative of sublimity, the foreground is painted in earthen tones. » – W. L. Pressly, *James Barry: the artist as hero*, London, Tate Gallery, 1983, p. 53.

⁷⁹ *Anthologie grecque*, t. XIII, éd. R. Aubreton et F. Buffière, Paris, Les Belles Lettres, 1980, p. 122.

Son Philoctète, portant sur le dos le carquois rempli de flèches, est figuré assis devant un rocher obstruant partiellement l'horizon. À droite, la perspective s'ouvre et, sous un ciel sombre, on voit au loin, sur la mer agitée, la voile d'un navire. Le héros est assis sur un bloc de pierre taillée sur lequel on peut encore distinguer le fragment d'un relief, représentant probablement une scène de sacrifice – vraisemblablement celui d'Iphigénie. Sur le sol argileux, aux pieds du héros, un ramier percé d'une flèche; seule une partie de son arc est visible à côté de l'oiseau.

Ce Philoctète en bonne santé, encore jeune, n'est pas au bout de ses peines: sa constitution vigoureuse fait penser que la voile qu'on aperçoit est celle d'une des nefs déroutées vers Lemnos (*Phil.*, 300–313; *Phil.*, 494–496) et non celle du navire à bord duquel se trouvaient Néoptolème et Ulysse. Le Philoctète de Barry n'est pas nu, comme tant de héros qui exposent leurs corps splendides dans les académies de cette époque, mais revêtu des restes d'une *lorica scamata*, sous laquelle on voit les lambeaux d'une tunique, partiellement recouvert d'un manteau loqueteux, nu-pieds. Le bandage qu'il déroule d'une main est taché de sang à plusieurs endroits⁸⁰. Cette image était plus blessante pour le public du XVIII^e siècle que pour un spectateur du XXI^e siècle et Barry n'avait pas voulu l'édulcorer, il a voulu donner à voir, en mettre plein la vue, exaspéré, comme Diderot, par l'hypocrisie de ses contemporains:

There is another piece of ridiculous nicety, observable in our age and nation [...]; we affect such nice feelings and so much sensibility, as not to be able to bear the sight of pictures where the action turns upon any circumstance of distress; we have such extreme good-nature as to turn off with disgust from the whole class of affecting subjects which agitate and call forth our feeling for the distresses of our species, and which the wisest nations have ever regarded, as the noblest, most useful, and most interesting subjects, both for painting and poetry [...] (J. Barry, *Some errors in the present state of connoisseurship*, in *An Inquiry into the real and imaginary Obstructions to the Acquisition of the Arts in England*, 1774)

Rendre la souffrance de Philoctète semble donc avoir été le premier souci de Barry – et c'est ce qui laisse entendre la notice de l'esquisse préparatoire du tableau dans laquelle le héros était représenté de face, assis sur des blocs de pierre, le membre malade étendu sur ce socle jusqu'au mollet, le reste de la jambe suspendu dans l'air: « There will appear more Agony & ye disordered leg will be more distinc-

⁸⁰ Pour Mandel la composition est « academically harmonious »: « The bandage around his foot is scrupulously tidy and fresh. His rags are ragged in the best of taste; the dead bird on the ground looks adorable. » – Mandel, *op. cit.*, p. 136.

tly mark'd by having it stretched out in air without any support from ye rock he sits on.»⁸¹ Dans le tableau la position des deux jambes change par rapport à cette esquisse, mais le pied, enveloppé de bandage, reste suspendu. Changent aussi le visage, la position de la tête et la position de la main gauche, qui dans la peinture déroule le bandage taché de sang (dans le dessin préparatoire cette main esquissait comme un geste d'impatience). Tout l'équilibre de la composition bascule d'ailleurs, l'esquisse étant horizontale alors que le tableau est vertical.

Le *Philoctète* de Barry de 1770 est également tributaire de la conception de Burke sur le sublime et de l'héritage antique: la pose du personnage est copiée d'après le Torse du Belvédère⁸², ce qui était évident déjà dans l'esquisse préparatoire, la tête est imitée d'après un autre artefact antique, une tête d'Homère. Les deux pièces sculptées emboîtées dans cette peinture seront d'ailleurs réemployées par Barry: le torse est exhibé comme tel dans un *Autoportrait* fait à Rome en 1767 (Barry, Dominique Lefèvre et James Paine sont en train de dessiner le torse) et dans l'*Autoportrait* de 1803 et utilisé dans d'autres tableaux (*La Tentation d'Adam*, 1770, *L'éducation d'Achille*, 1772, *La Naissance de Pandore*, esquissée déjà à Rome), la tête d'Homère apparaît dans *L'éducation d'Achille* (la tête de Chiron).

Il y en a qui ont vu dans ce Philoctète un alter ego de Barry⁸³; d'autres ont voulu y détecter des thèmes déjà évoqués dans *La Tentation d'Adam*, 1767–1770 – Adam partage avec l'archer l'expérience de l'exil, de l'abandon, de la rédemption par la souffrance, les deux regrettant leur rencontre avec un serpent. D'autres ont vu dans l'académie de Barry une allégorie de l'Irlande⁸⁴. Il est indubitable que Barry a voulu transmettre à travers son Philoctète un message politique dès lors qu'il dédie la gravure faite d'après sa peinture à Sir George Savile, mais certaines hypothèses sont

⁸¹ *Study for Philoctetes*, pen and ink on paper, 21 × 28,6 cm, Tate Collection To8127.

⁸² Il y en a qui pensent que Barry s'est inspiré de manière générale de l'*Hercule sur le bûcher* de Guido Reni. La jambe suspendue serait inspirée des *Anges pleurant le Christ mort* ou *La prophétie de Basilide* de Pietro Testa – Martin Myrone, *Bodybuilding: Reforming Masculinities in British Art. 1750–1810*, New Haven and London, Yale University Press, 2005, p. 86.

⁸³ «Barry, in Rome and thereafter, found himself an outsider and his identification with the Greek hero who symbolised the triumph of stoicism and virtue over adversity and isolation was undoubtedly deliberate.» – *British watercolours from the Oppé collection: with a selection of drawings and oil sketches*, Tate Gallery Publishing, 1997, p. 116.

⁸⁴ «This reappropriation of the injured, malodorous body of Philoctetes for a radical political project culminated at the end of the eighteenth century in the extraordinary painting and series of engravings issued by the Irish painter and republican sympathizer James Barry, to chart successive phases in the Irish struggle for Catholic emancipation. [...] In the work of Barry, this involved retrieving the injured body from romantic isolation and abjection, and reintegrating it into the emancipatory narratives of the Enlightenment.» – Luke Gibbons, *Edmund Burke and Ireland: Aesthetics, Politics and the Colonial Sublime*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 40 (ch. «Philoctetes and colonial Ireland: the wounded body as national narrative»).

difficilement défendables, comme celle qui veut identifier Philoctète à une Irlande catholique souffrante⁸⁵.

Barry, qui réussit à réaliser assez rapidement son *Philoctète*, ne peut se détacher aussi vite de ce sujet et le retravaille dans deux gravures dont l'une est datée 1777. Dans ces gravures il présente un Philoctète vieux et éprouvé par des années de souffrance, qui semble avoir appris à contenir sa douleur physique et à accepter son triste sort⁸⁶. Un contemporain rend compte du choc esthétique ressenti à la vue de l'image de ce nouveau Philoctète: «I think I never saw so much in a single figure – The Whole History of the Hero is written in it. A thousand ideas of the pathetic & the sublime seem to crowd into his countenance.» (lettre de Joseph Pollock à James Barry, le 2 décembre 1780)

Les deux gravures de Barry⁸⁷ présentent des différences par rapport à la peinture de Bologne – le socle n'est pas cassé et on voit le relief, différent de la peinture, des éclairs zigzaguent dans le ciel, dans une gravure un arbre secoué par le vent accentue le dramatisme de la scène⁸⁸ –, mais la différence majeure est Philoctète lui-même: le Philoctète de Bologne avait les cheveux retenus par un bandeau et la barbe soignée, alors que le Philoctète des gravures, plus âgé, est hirsute (sur son front on voit toujours un bandeau!), ses cheveux et sa barbe sont ébouriffés par le vent et la position de sa tête ne témoigne pas de la même détermination. Ce Philoctète romantique est livré en deux versions: le Philoctète de la gravure à l'arbre a le regard perdu au loin, comme s'il n'espérait plus rien, alors que l'autre personnage gravé regarde le ciel et ne semble pas avoir perdu tout espoir de quitter Lemnos, de guérir, de revoir son père...

Les personnages et le décor naturel de ces gravures sont romantiques, mais le visage buriné du héros correspond mieux que celui de la peinture de Bologne à l'idéal néo-classique de Winckelmann, se caractérisant par la «noble simplicité» et la «grandeur tranquille»⁸⁹. En effet, si la bouche du Philoctète de Bologne pouvait laisser échapper quelques soupirs et ses yeux étaient pleins de larmes, les lèvres des personnages gravés sont scellées et leurs yeux évidemment secs!

⁸⁵ «[...] the figure of the stricken Philoctetes himself may constitute [...] an embodiment of the pitiful state of the Catholic population in Barry's own native Ireland» – William L. Pressly, *op. cit.*, p. 59.

⁸⁶ James Barry possédait un dessin d'après sa peinture de Bologne, peut-être celui conservé aujourd'hui à Ashmolean Museum, d'après lequel il avait réalisé ces gravures.

⁸⁷ Des exemplaires de ces gravures sont conservés au British Museum.

⁸⁸ «Barry [...] introduced a gnarled tree to the right of Philoctetes, striking a still wilder note under the influence of the works of Salvator Rosa.» – William L. Pressly, *op. cit.*, p. 126.

⁸⁹ «Barry's later versions of this subject [...] were to become even more dramatic along the lines advocated by Burke, but he was never to sacrifice the hero's dignity.» – idem, p. 53.

Deux membres de l'Académie Clémentine, Francesco Rosaspina et Lodovico Inig (Cesare Massimiliano Gini), réalisent une gravure d'après le *Philoctète* de Barry, fidèle à la peinture conservée à Bologne – «James Barry pinx 1770 F. Rosaspina scul 1785. Philoctetes Eximu Auctoris Munus Accademie Clementine Bononie.», selon la légende de la gravure⁹⁰. Le *Philoctète* de Barry sera donc connu surtout grâce à ces trois documents iconographiques contradictoires : un Philoctète jeune, les larmes aux yeux, dans la gravure de Rosaspina, un Philoctète plus âgé, placé dans un décor romantique, dont le visage exprime la noble simplicité et la grandeur tranquille toutes classiques, dans les gravures de Barry.

NICOLAÏ ABRAHAM ABILDGAARD, *PHILOCTÈTE BLESSÉ*, 1774–1775. Quatre ans après le *Philoctète* de Barry, un jeune Danois fréquentant aussi bien des artistes rebelles que l'Académie de France à Rome s'empare du sujet pour en faire un véritable manifeste du *Sturm und Drang*. Nicolaï Abraham Abildgaard représente l'archer au moment où il est mordu par le serpent⁹¹. Il semble avoir choisi sans hésiter la séquence à représenter, différente de celle retenue par Barry pour sa peinture dont il aurait pu connaître l'existence⁹², mais il a plus de mal à décider de la position de son personnage contorsionné. Dans une étude conservée au Statens Museum for Kunst de Copenhague Philoctète est figuré l'arc et le carquois bien en vue devant lui, dans la même posture que dans le tableau, sans que l'artiste ait décidé de la position de la plante de son pied valide et des mains (la main droite est placée sur le genou, mais dessinée aussi en train de dérouler un bandage)⁹³. Au verso de cette même feuille le héros est représenté de face, assis, tenant son pied blessé de ses deux mains.

⁹⁰ Giorgio Galeazzi, «Un'incisione di Francesco Rosaspina: *Filottete sull'isola di Lemno*», in *Notiziario del Comitato per Bologna Storica ed Artistica*, Anno XXXIX, N. 3, Settembre–Dicembre 2012, p. 2.

⁹¹ *Den sårede Filoktet*, 1774–1775, huile sur toile, 123 × 175,5 cm, Statens Museum for Kunst, inv. KMS586, Copenhague.

⁹² Certains auteurs pensent qu'Abildgaard ne connaissait pas le tableau de Barry de Bologne (Henrik Bramsen, «Dessins d'après modèles de Nicolaj Abildgaard», in *Artes: monuments et mémoires*, t. 6, Copenhague, P. Haase, 1955, p. 145), d'autres qu'il aurait pu en savoir quelque chose, sans avoir pourtant vu le tableau, grâce à Louis Adrien Masreliez – Silvia Roncucci, «Esemplarità dell'antico e *pathos* moderno. Nicolai Abildgaard e la fortuna di Filottete nell'arte tra Sette et Ottocento», in *Studi di storia dell'arte*, t. 19, Ediart, 2008, p. 338. À remarquer l'intérêt pour le même thème de Sergel, l'ami d'Abildgaard, qui l'utilise dans deux dessins – idem. V. aussi *Playing with the fire. European Terracotta Models, 1740–1840*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 2003, p. 209.

⁹³ *Studie til Den sårede Filoktet, samt et par andre studier af nøgne mandstfigurer*, Statens Museum for Kunst de Copenhague, 168 × 223 mm, numéro d'inventaire KKSgb3601.

L'idée primitive du peintre semble avoir été de figurer le personnage recroquevillé, que ce soit de face ou de profil, portant sa main au pied blessé. Et pour ce faire Abildgaard met à profit ses années d'études à Rome, ainsi que les enseignements qu'il a pu tirer des débats esthétiques de l'époque⁹⁴, décidant de représenter un Philoctète jeune, au visage défiguré par la douleur et la colère, la bouche ouverte laissant voir ses dents.

Piqué par le serpent, Philoctète, un genou à terre, saisit d'une main son pied blessé. Il avait laissé tomber son arc et son carquois – un carquois rond, peint, comme l'empennage des flèches, de couleurs vives, muni d'un ruban bleu. Son corps nu, vu de profil, se détache nettement sur un fond sombre, sur lequel on distingue les feuilles de plantes grimpantes, la dépouille d'un fauve⁹⁵ et une stèle⁹⁶. Recroquevillé, Philoctète tourne sa tête vers le spectateur, offrant une image effrayante : le héros fronce les sourcils, de ses yeux jaillissent des larmes et sa bouche ouverte laisse sortir des cris de douleur. On a pu voir dans cette image terrifiante du héros une utilisation ironique du néoclassicisme (« néo-classique par sa nudité idéale, son sujet tiré de la Grèce antique, son inscription en grec ») en vue de « tourner pour ainsi dire en ridicule la notion Winckelmannienne de la noblesse antique dans la douleur »⁹⁷.

Comme Barry, Abildgaard procède par synthèse et les critiques identifient de nombreuses références iconographiques dans la figuration du héros⁹⁸, tout en saluant l'originalité de cette composition pleine de force. Parmi ses modèles, le groupe du Laocoon, la représentation du *Serpent d'airain* et des fragments du *Jugement dernier* de Michel-Ange, les tableaux d'Augustin Carrache au Palais Sampieri à Bologne (la figure du titan frappé de la foudre)⁹⁹. Selon d'autres, le Torse du Belvédère, un soldat blessé de la *Bataille du pont Milvius* de Giulio Romano¹⁰⁰. Il faut remarquer pourtant que l'angle d'inclinaison du buste du soldat de Romano est différent de celui du *Philoctète* d'Abildgaard. La position du corps semble inspirée d'un des *ignudi* de Michel-Ange encadrant la scène de la séparation des eaux et de la terre, ses longs

⁹⁴ Il possédait « Filottete addolorato » du père Raffei et les livres de Winckelmann, Lessing et Herder – Patrick Kragelund, *Abildgaard: kunstneren mellem oprørerne*, t. 1, Museum Tusculanum Press, 1999, pp. 49 et 214.

⁹⁵ « La figura è nuda, e assissa all'eroica sopra pelle di leone. » – c'est de cette façon que le père Raffei décrit la gemme gravée par Enea Vico au début de sa dissertation sur *Filottete addolorato*.

⁹⁶ Sur la stèle Abildgaard a signé en grec et à l'envers (*Nicolai, fils de Soren de Copenhague, a créé ceci*).

⁹⁷ Robert Rosenblum, *L'art au XVIII^e siècle: transformations et mutations*, Saint-Pierre-de-Salerno, G. Monfort, 1989, p. 29.

⁹⁸ Idem, p. 29.

⁹⁹ Henrik Bramsen, « Dessins d'après modèles de Nicolaj Abildgaard », in *Artes: monuments et mémoires*, t. 6, P. Haase, 1955, pp. 145–146.

¹⁰⁰ Thomas Lederballe, Elisabeth Foucart-Walter, *Nicolai Abildgaard: 1743–1809*, Gallimard, 2008, p. 44.

cheveux frisés, décoiffés par le vent, semblent inspirés d'un autre ignudo du groupe. On connaît la grande admiration que nourrissait Michel-Ange pour le Torse du Belvédère, modèle de certains *ignudi* dont ceux encadrant la scène de la séparation des eaux et de la terre et qui semblent avoir inspiré Abildgaard; celui-ci force son personnage à se contorsionner encore plus, le figurant genou à terre, serrant d'une de ses mains le pied blessé, son autre main serrant le genou de son autre jambe, pliée, ramenée sous son menton.

Dans un rapport adressé à l'Académie d'art suédoise Abildgaard mentionne comme sources littéraires de sa peinture «Escilon, Sophocles og Euripides»¹⁰¹; difficile d'imaginer qu'il se soit livré à des recherches érudites sur les tragédies perdues d'Eschyle et d'Euripide alors que les considérations du père Raffei sur un relief de la villa Albani représentant *Filottete addolorato* lui fournissaient ce dont il avait besoin. En effet, Abildgaard a pu y trouver des détails sur le mythe, l'énumération des principales sources littéraires en la matière et des détails sur la figuration du personnage dans les artefacts antiques. Bien qu'il représente Philoctète au tout début de sa souffrance, avant qu'il ne devienne un mort vivant, Abildgaard retient pour les rendre dans sa peinture quelques particularités de l'histoire du héros telle qu'elle est racontée par le père Raffei: solitude, souffrance, obscurité. Le décor de son tableau – l'arrière-plan végétal, la stèle et les accessoires – est pour le moins surprenant si on s'en tient aux versions canoniques du mythe de Philoctète et même si on prend en compte les sources iconographiques citées par le père Raffei. Philoctète y apparaît plus comme un Titan que comme un hoplite discipliné en route vers Troie. Abildgaard procède à une interprétation tout à fait personnelle du mythe de Philoctète à travers lequel il affirme son penchant pour la sensibilité préromantique que ce héros – tel qu'il le conçoit – incarne admirablement.

Une période de prédominance française en matière de représentation de Philoctète commence vers 1780 et s'étend sur plusieurs décennies. Selon Oscar Mandel, il faudrait mettre cet intérêt des artistes français pour Philoctète en relation avec l'influence de Jacques Louis David et de certaines institutions, comme l'École des Beaux-arts et l'Académie des Beaux-arts, et avec l'activité de l'Académie de France à Rome où étaient envoyés les gagnants du Prix de Rome¹⁰². Mais sans la notoriété acquise par le personnage mythologique et littéraire dans la seconde moitié du XVIII^e

¹⁰¹ «Først og fremmest er det jo en nærliggende antagelse, at det var herfra, Abildgaard fik ideen til at påberåbe sig de tre store tragikere "Escilon, Sophocles og Euripides", som motivets hjemmelsmænd. Raffei lægger netop ud med som hovedkilder at citere "Sofocle... Eschilo e ... Euripide" (og det er formentlig også fra ham, Abildgaard har fået stavemåden "Escilon").» – Patrick Kragelund, *op. cit.*, p. 220.

¹⁰² O. Mandel, *op. cit.*, p. 137.

siècle tout cela n'aurait pas été possible : ce n'est qu'une fois réintégré dans le circuit culturel que Philoctète suscite l'intérêt des institutions culturelles, qu'on le propose comme thème des concours de peinture et de sculpture, aussi bien en France qu'en Italie (le concours Carlo Pio Balestra organisé par l'Accademia Nazionale di San Luca proposait comme thème Filottete dolente; Philoctète est aussi le thème pour il *gran premio di scultura all'Accademia Clementina* en 1832).

Un Philoctète en fait un autre : Barry retravaille le sujet à sept ans d'intervalle, le *Philoctète* d'Abildgaard inspire d'autres artistes nordiques à traiter le sujet. Quant aux Français, tout ce petit monde se connaissait, s'agissant d'artistes formés dans le même environnement : Drouais connaissait le sculpteur Fortin et les peintres Gauffier, Lethière et Fabre, tous ayant traité le sujet Philoctète, il était l'ami de Claude Michallon dont le fils, disciple de David et de Valenciennes, peint un *Philoctète* en 1822, acheté par Fabre.

C'est peut-être LOUIS DAVID qui le premier parmi les artistes français a représenté Philoctète seul. Il s'agit d'une académie peinte à Rome en 1778, exposée au salon de 1781, dont le modèle est une célèbre statue du Capitole, *Galatée* (ou *Gaulois*) mourant. David choisit de présenter son personnage de dos, un pari assumé de rendre « l'expression juste [...] par le simple choix de l'attitude adéquate et sans le secours du visage »¹⁰³. L'académie a été réalisée probablement au retour d'un voyage initiatique, la visite à Herculaneum et Pompéi, et serait l'expression d'un choc esthétique suivi d'une « illumination »¹⁰⁴. À la différence du *Galatée* antique, à côté duquel on aperçoit un glaive, le personnage de David était armé d'un arc et de flèches, ce qui encourage l'hypothèse d'un Philoctète blessé¹⁰⁵.

JEAN-GERMAIN DROUAI, *PHILOCTÈTE DANS L'ÎLE DE LEMNOS*, 1786–1788. Goethe admire le *Philoctète* de Drouais¹⁰⁶ au Palais Mancini quelques jours après la mort de son auteur :

¹⁰³ Guillaume Faroult, *David*, Paris, Editions Jean-Paul Gisserot, 2004, p. 36.

¹⁰⁴ Louis Hauteœur, *Louis David*, Paris, La Table Ronde, 1954, p. 46.

¹⁰⁵ La peinture connue sous le nom de *Patrocle*, qui fait 120 × 170 cm, est conservée au Musée d'art Thomas Henry, Cherbourg-Octeville. Plusieurs auteurs pensent qu'il s'agit de Philoctète : « le Patrocle (qui, avec son arc et ses flèches, est plus probablement un Philoctète) [...] » – *David e Roma*, Rome, De Luca, 1981, p. 94. L'académie est présentée sous le nom de *Philoctète* dans le catalogue de l'exposition *David et ses élèves*, 7 avril – 9 juin 1913, ou dans le catalogue de cette autre exposition, *Ingres et ses maîtres, de Roques à David*, 1955. Il arrive que les auteurs citent les deux noms, Patrocle ou Philoctète – Régis Michel, *David contre David*, La Documentation française, 1993, pp. 20 et 30.

¹⁰⁶ Jean-Germain Drouais, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, 225 × 176 cm, Chartres, musée des Beaux-arts, n° d'inventaire 5354. Le peintre commence son *Philoctète* au printemps 1787.

Un Français, nommé Drouais, jeune homme de vingt-six ans, fils unique d'une tendre mère, riche et bien élevé, celui de tous les élèves qui donnait les plus belles espérances, est mort de la petite vérole. [...] J'ai vu dans son atelier désert un Philoctète de grandeur naturelle, qui, pour calmer sa douleur, éventa sa blessure avec l'aile d'un oiseau de proie qu'il a tué. Le tableau est bien conçu, l'exécution digne d'éloges, mais il n'est pas achevé. (Goethe, *Voyage en Italie* – Rome, 22 février 1788)

Le Philoctète de Jean-Germain Drouais n'est pas jeune¹⁰⁷, comme celui de Barry ou celui de David : assis sur des blocs de pierre dans sa grotte, la jambe malade posée sur le genou de son autre jambe (comme dans le dessin d'Adriaan Schoonebeek de *Pictura Loquens*), Philoctète est en train d'éventer sa plaie avec l'aile d'un oiseau. Il ne regarde pas sa plaie, négligemment enveloppée dans un linge, ses yeux sont dirigés vers le haut. L'entrée de la grotte laisse voir la mer et un ciel nocturne dont les nuages sont çà et là éclairés par la lune.

Drouais trouve rapidement la pose générale, mais a du mal à décider de la position de la tête : en effet, une étude de *Philoctète* présente le héros nu assis sur un bloc de pierre, les jambes croisées, en train d'éventer sa plaie, comme dans la peinture¹⁰⁸ ; il regarde vers le bas et son menton s'enfonce dans sa poitrine. Par la suite, Drouais retravaillera la tête elle-même dont il change la position, non sans appréhension (lettre à David, le 13 juin 1787). Sa composition – appelée aussi *Philoctète* [*dans l'île de Lemnos*] *exhalant ses imprécations contre les dieux*¹⁰⁹ – présente Philoctète en position frontale, mais le héros ne porte pas son regard trouble sur le spectateur. Sa bouche est ouverte – pour prononcer une prière ou des imprécations contre les dieux ou pour laisser sortir des cris – et on peut même apercevoir ses dents.

Le Philoctète de Drouais, comme celui de Barry et d'Abildgaard, est un produit de synthèse. La pose générale du personnage serait celle du *Tireur d'épine*, la tête serait imitée d'après la tête (supposée) d'Homère. La partie supérieure du tronc de Philoctète rappelle l'anatomie d'*Hercule sur le bûcher* de Guido Reni, surtout le côté droit du torse, allongé artificiellement pour mettre en évidence les différents muscles de la partie latérale du corps. Quant à la draperie, elle est inspirée d'un tableau de David, *La Douleur et les regrets d'Andromaque sur le corps d'Hector son mari*, 1783 : « [...] je me suis à peu près rencontré avec votre manière de penser sur la draperie

¹⁰⁷ « [...] je crains (comme vous craignez de votre corps de Socrate) d'avoir fait ma figure en général trop froide et trop fraîche de ton pour un homme avancé en âge ; c'est la peur des couleurs qui jaunissent et de faire noir qui m'y a porté » – lettre à David du 10 août 1787.

¹⁰⁸ Le dessin est conservé au Musée Tavet de Pontoise, n° d'inv. 899.47.96 – Patrick Ramade, *Jean-Germain Drouais, 1763–1788*, avec la collaboration d'Arlette Sérullaz et de Régis Michel, Musée des beaux-arts de Rennes, 1985, p. 59.

¹⁰⁹ À titre d'exemple, dans Jean-Baptiste Antoine Suard, « Éloge de M. Drouais, élève de l'Académie Royale de Peinture », in *Mélanges de littérature*, tome 3, Paris, Dentu, 1806, p. 279.

de ma figure [*Philoctète*] ; je l'ai fait d'un pourpre violet bleuâtre, approchant du ton de celui qui est sur votre Hector, dans votre morceau de réception [*La Douleur d'Andromaque*], mais cela n'empêche pas que mes dernières teintes paraissent vertes » (lettre à David du 10 août 1787). Le décor du carquois, Hercule tuant l'Hydre de Lerne et Hercule tendant son arc, reproduit un bas-relief de la villa Albani¹¹⁰, mais l'idée de ce décor somptueux pourrait venir des ornements du lit sur lequel gît Hector dans le même tableau de David.

Un critique pensait que l'attachement du peintre à Philoctète s'explique par la névrose dont il aurait souffert¹¹¹. Il pensait aussi que, pour son Philoctète, Drouais s'inspirait directement de Sophocle, invoquant trois motifs : Philoctète chasse uniquement « des volatiles », la présence des vaisseaux grecs à l'horizon, la grotte¹¹². Il est vrai que chez Sophocle Philoctète chasse des ramiers (des pigeons sauvages dans la traduction utilisée par Régis Michel), mais l'oiseau tué par le Philoctète de Drouais est un rapace – un oiseau de proie, comme l'avait remarqué Goethe – qu'il tue pour lui couper une aile, non pour le manger. La source du motif Philoctète en train d'éventer sa plaie avec l'aile d'un oiseau est une gemme antique mentionnée par le père Raffei dans « Filottete aud dolorato », motif déjà utilisé par l'auteur du relief de Mantoue au XVI^e siècle. Dans les deux cas l'artiste reproduit méticuleusement l'aile dont se sert Philoctète, figurant les rémiges et les couvertures – et Drouais en fait de même, imitant ostensiblement son modèle. Quant aux voiles aperçues au loin et à la grotte, là encore on peut invoquer des sources iconographiques plutôt que des sources livresques.

Il est difficile de dire si Drouais a choisi Philoctète comme thème de son académie inspiré par une source livresque ou par une représentation moderne du personnage. On sait qu'il voulait éviter les sujets traités ou en passe d'être traités par son maître David¹¹³, et *Philoctète à Lemnos* aurait pu le tirer d'embarras. Le collègue et le rival de Drouais Louis Gauffier avait exposé un *Philoctète pleurant la mort d'Hercule* en août 1786 à l'Académie de France ; il aurait pu attirer l'attention de Drouais sur le personnage, le sujet étant évidemment différent.

¹¹⁰ Patrick Ramade, *Jean-Germain Drouais*, pp. 17 et 58.

¹¹¹ « La névrose de Drouais s'érige en concept opératoire dès lors qu'elle contribue à la signification des œuvres [...] Le *Philoctète* [...] est [...] un paradigme d'autobiographie camouflée : on y trouve réunis [...] tous les ingrédients névrotiques que l'on vient de décrire, sous la neutralité fiduciaire de l'antique. » – Régis Michel, in Ramade, *op. cit.*, p. 15. La plaie de Philoctète ne serait que « la métaphore de la *mélancolie* propre à l'artiste » et il faut voir « une sorte d'équivalence symbolique entre l'infirmité dont gémit Philoctète et l'impuissance qui désespère Drouais » – idem.

¹¹² Régis Michel, in Ramade, *op. cit.*, pp. 17–18.

¹¹³ Lettre à David, septembre 1787 ; il ne s'agit pas là de *Philoctète* auquel Drouais travaillait au moins depuis juin 1787 et qui aurait dû être prêt pour l'exposition de la Saint Louis, mais de *Caïus Gracchus*.

La *Philoctète* de Drouais présente des ressemblances avec le *Philoctète* d'Adriaan Schoonebeek et avec celui de Barry – ou tout au moins avec la gravure de Rosaspina, vu que Drouais ne semble pas avoir visité Bologne. Les trois figurations présentent Philoctète adossé à une paroi rocheuse, des oiseaux gisant à ses pieds; dans les trois peintures la perspective s'ouvre et laisse voir la mer et des navires à voiles au loin. Le ruban qui ceint le front du héros, sa représentation assis sur des blocs de pierre, l'oiseau transpercé d'une flèche placé devant lui, le rocher et les plantes accrochées à la paroi rocheuse qui se détachent sur le ciel sombre et orageux, voilà autant d'éléments qui se retrouvent dans la peinture de Barry comme dans celle de Drouais. Chez Barry, la mer est à gauche, du même côté que le pied malade du héros. Le *Philoctète* de Drouais croise les jambes, si bien que dans son cas aussi la mer est du côté du pied malade, inversement par rapport au tableau de Barry, du même côté que dans le dessin d'Adriaan Schoonebeek. L'arc et le carquois élégamment ornés accrochés au-dessus du héros se retrouvent chez Drouais et Adriaan Schoonebeek. Le personnage en présentation frontale est une innovation de Drouais; la position des jambes et l'aile utilisée pour éventer la plaie sont inspirées des artefacts antiques.

Créé par un peintre mort trop jeune, ce *Philoctète* a été peu connu, bien qu'il fût exposé et expertisé à plusieurs reprises. Après la mort de son auteur le tableau est exposé au palais Mancini¹¹⁴ avant d'être remis à la mère du peintre par le comte d'Angéviller, directeur général des Bâtiments, Arts, Jardins et Manufactures de France (lettre du 21 avril 1788 adressée par le comte à Ménageot). *Philoctète* sera exposé à la galerie Lebrun en 1826, à la Galerie Colbert en 1830 et dans la Grande Galerie du Louvre en 1833, à côté de l'*Athlète mourant*, acquis par le musée, mais ne sera pas acheté par manque de crédit, malgré les rapports favorables des experts; sa dernière propriétaire, Mme Paris d'Amaury, le propose en 1883 au Musée de Chartres qui l'achète.

On a proposé récemment dans les salles de vente aux enchères une petite toile (28 × 21,5 cm) attribuée – à tort, d'après moi – à Drouais, identique à son *Philoctète* à trois détails près: l'oiseau tué a les deux ailes, alors que dans le tableau de Drouais une aile est coupée; l'aile utilisée comme éventail est énorme; près du bloc de pierre sur lequel est assis le héros on voit un vase sur lequel est posé un linge, comme dans

¹¹⁴ «Le sr Drouais n'a rien laissé du tout en peinture; il n'avoit que son académie, en tout; il n'a laissé que très peu d'études. Sa mère m'a écrit de lui envoyer tout ce que je trouverois de lui; elle vouloit aussi que je lui envoyasse son académie peinte représentant Philoctète, mais je lui ai mandé que je desirois qu'elle fût exposée à la Saint-Louis avec les ouvrages de ses camarades. C'est une satisfaction que j'ai cru devoir donner aux pensionnaires et un hommage à la mémoire de ce pauvre jeune homme, qui intéressoit tout Rome. Après l'exposition, cette académie sera envoyée à Paris, avec les études des pensionnaires, et remise à Mme Drouais.» – lettre de Ménageot au comte d'Angéviller, le 9 avril 1788.

le tableau de Taillasson, *Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule*. On a proposé également aux enchères un autre *Philoctète à Lemnos* peint vers 1800 « dans l'entourage de Jean-Germain Drouais » (?) – Hôtel Drouot, 19 octobre 2005. Cette peinture n'a rien en commun avec la peinture de Drouais : Philoctète, surpris pendant une crise, y est étendu sur un lit de pierre, dans sa grotte, la jambe malade enveloppée dans un linge ; autour de lui, à même le sol, l'arc et le carquois, un vase d'argile, deux oiseaux et un lièvre morts.

ENTOURAGE DE FRANÇOIS-XAVIER FABRE, *PHILOCTÈTE SUR L'ÎLE DE LEMNOS*, VERS 1790. Un auteur anonyme représente l'archer nu dans sa grotte, le dos tourné à l'entrée¹¹⁵. Il s'agit indubitablement d'une figuration de Philoctète : le personnage est assis sur un banc, une draperie rouge attachée à sa poitrine recouvrant son siège. Sur le même banc, près de son pied enveloppé dans un linge, on aperçoit un heaume à crinière, un arc et un carquois rempli de flèches. Le personnage hirsute, mais qui a l'air assez jeune et en bonne santé, regarde vers l'extérieur, menaçant de son poing fermé. À remarquer la position inhabituelle du personnage, le dos tourné à l'entrée de la grotte, comme pour s'isoler encore plus dans son île déserte, mais aussi la colère qui se lit sur son visage et que traduit son geste menaçant. À remarquer aussi le paysage rieur et lumineux de l'île qui occupe le côté gauche du tableau, en contraste avec l'intérieur sombre de la grotte et l'état d'esprit du personnage. La position des jambes de Philoctète et ce paysage lumineux rappellent le tableau de P.-H. Valenciennes.

GUILLAUME GUILLON LETHIÈRE, *PHILOCTÈTE DANS L'ÎLE DÉSERTE DE LEMNOS, GRAVISSANT LES ROCHERS POUR AVOIR UN OISEAU QU'IL A TUÉ*, 1798. Second prix de Rome en 1784, derrière Drouais, pensionnaire au palais Mancini à partir de 1786, Lethière (1760–1832) exposera au Salon de l'an VI (1798) – dix ans après la mort de Drouais – son propre *Philoctète*¹¹⁶, présentée en ces termes dans le livret de l'exposition (n° 278) :

¹¹⁵ La peinture, attribuée à un artiste de l'entourage de Fr.-Xavier Fabre, datée vers 1790, apparaît dans le catalogue de la vente aux enchères du 28 juin 2002 (Drouot Richelieu, Salles 5 & 6, Paris).

¹¹⁶ Guillaume Guillon Lethière, *Philoctète dans l'île déserte de Lemnos, gravissant les rochers pour avoir un oiseau qu'il a tué*, Musée du Louvre, Dép. des Peintures, n° d'inventaire 6226, 433 × 333 cm. Le tableau, prix d'Encouragement, se trouvait depuis 1872 au Musée Ochier de Cluny (Saône-et-Loire). Longtemps considéré comme perdu, il fut retrouvé à Cluny en très mauvais état, sans châssis, en 1977. Le Musée Ochier ne pouvant assurer sa restauration, le tableau fit l'objet d'un retour de dépôt au Louvre ; il a été restauré pour pouvoir être exposé à l'occasion du bicentenaire de la Révolution française au Grand Palais – *La Révolution française et l'Europe : La Révolution créatrice*, Réunion des musées nationaux, 1989, p. 866.

C'est le moment où Philoctète éprouve une de ces crises douloureuses causées par la blessure qu'il se fit au pied en laissant tomber une flèche d'Hercule.

Sujet :

J'appris à soutenir mes misérables jours.
Mon arc, entre mes mains seul et dernier recours
Servit à me nourrir; et lorsqu'un trait rapide
Faisait du haut des airs tomber l'oiseau timide,
Souvent il me fallait, pour aller le chercher,
D'un pied faible et souffrant, gravir sur le rocher [...]¹¹⁷

Cette présentation réunit deux sources livresques contradictoires, d'une part Servius – la cause de la plaie de Philoctète serait « une flèche d'Hercule » qu'il aurait laissé tomber sur son pied –, d'autre part la tragédie de Sophocle (*Phil.*, 287–291). Le peintre présente Philoctète se traînant sur les rochers d'une falaise pour récupérer sa proie, un échassier blanc dont le cou est taché de sang; il a déjà récupéré la flèche avec laquelle il avait tué l'oiseau, sans l'avoir rangée dans le carquois qu'il porte au dos. Il ne regarde pas sa proie, mais, la tête tournée vers le spectateur, il regarde vers le haut, la main droite crispée sur l'arc, la main gauche agrippée au rocher sur lequel il doit se hisser pour attraper l'oiseau tué – un échassier blanc taché de noir, à long cou et au bec jaune. Il est recouvert d'une draperie et d'un manteau, nu-pieds, le pied blessé et la cheville pansés. Certains ont critiqué la composition de Lethière, ayant préféré que l'artiste représente le Philoctète qui « se rouloit [...] à l'entrée de sa caverne » et « faisait entendre les cris inarticulés de la douleur » au point de déchirer les entrailles du spectateur :

Il fallait (et c'était une belle occasion de dessiner le nud en conservant la vérité de situation) montrer près d'un antre Philoctète dépouillé, sanglant, objet de pitié et de terreur, sa plaie rouverte et déchirée, la noire écume du venin, les convulsions; et à terre son arc, ses flèches redoutables sur des lambeaux épars. Au lieu des vers de Sophocle, vous m'avez rappelé ceux de Lemierre :

*Sur un objet oiseux quand tu perds tes pinceaux,
Je crois voir Philoctète aux rives de Lemnos
Lancer obscurément contre une faible proie
Ces flèches dont le sort est de renverser Troye.*¹¹⁸

¹¹⁷ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans*, an VI de la République, p. 47. Les vers sont tirés de la traduction de *Philoctète* de La Harpe (vers 267–272).

¹¹⁸ *La décade philosophique, littéraire et politique*, t. 4, Paris, L'an 6 de la République française, p. 412. Les vers sont tirés du III^e chant du poème *La peinture* de Antoine-Marin Lemierre (1769). V. supra, p. 182.

Caroline Wuiet est elle aussi déçue, et voit dans cette peinture « une académie bien soignée » et, partant, inauthentique :

L'expression de tête est fort belle, la position de tête est naturelle; le ciel ne pouvait être plus aride, la terre plus sauvage, la composition plus harmonieuse. Mais Philoctète est épuisé par la douleur; et jamais, peut-être, il ne fut plus vigoureux: tous ses muscles respirent la vie. Pourquoi cette main qui tient l'arc est-elle seule énervée? Ses doigts, légèrement détachés, n'éprouvent-ils aucune des angoisses qui torturent le reste du corps? Je n'aime point cette main, elle refroidit l'action. (Caroline Wuiet, *Ma 9^e promenade au Musée des Arts*, 7 vendémiaire an VII)

Caroline Wuiet remarque avec ironie une anomalie de la composition relative à la taille du personnage qui dans le tableau se traîne à cause de sa blessure: « on serait tenté de rendre grâce aux dieux de ce qu'il ne peut se soulever; car il semble que sa tête pourrait se perdre dans les nues »¹¹⁹.

Les reproches essuyés par ce tableau ne sont que partiellement justifiés. Le tableau de Lethière a beaucoup de mérites : non seulement Philoctète est ditribué dans une scène émouvante – et inédite – de la rude vie qu'il mène à Lemnos, mais en plus la représentation du héros est pour la première fois libérée des obsessions néo-classiques – copie d'artefacts antiques, présence programmatique d'objets censés permettre l'identification du personnage, comme le casque à crinière, la dépouille d'un fauve, l'arc et le carquois étalés comme des trophées. Lethière cultive par contre la couleur locale, certains indices évoquant ses origines: le modèle de Philoctète serait le général Dumas, le père d'Alexandre Dumas¹²⁰, un mulâtre de Saint-Domingue, la végétation de Lemnos est importée de la Guadeloupe natale de l'artiste.

Comme Barry, Lethière n'a pas épuisé le sujet dans une seule peinture. Il le déclina en trois versions peintes, ce qui marque une première en matière de représentation du héros.

¹¹⁹ Notons l'enthousiasme du commanditaire de la peinture, Lethière exécutant un Travail d'Encouragement: « Peu de temps avant l'achèvement de son tableau, le 15 prairial an VI (3 juin 1798) [...], Renou venu constater de l'état d'avancement de l'œuvre livra ce commentaire: 'Ce sont des morceaux de cette énergie et de ce caractère qui pourront prouver à l'Europe entière que les français [sic!] se montrent vainqueurs de tous les peuples et par les arts et par les armes.' » – *La Révolution française et l'Europe: La Révolution créatrice*, p. 866.

¹²⁰ « [...] mon père lui avait servi de modèle pour son *Philoctète* de la Chambre des députés » – Alexandre Dumas, *Mémoires*, ch. CXIII.

Les trois Philoctète de Lethière. Le *Philoctète* de Lethière devait être bien connu, Giuseppe Antonio Guattani exprimant son espoir de voir le nouveau directeur de l'Académie de France à Rome peindre « qualche suo nuovo lavoro, che ci faccia risovvenire l'autore de' *capricci di Giove*, delle *disgrazie di Filottete* »¹²¹. Comme Guattani était rentré depuis peu de France, on ne sait pas très bien de quel *Philoctète* il parlait, du *Philoctète* exposé au Salon de 1798 ou de celui qui se trouvait dans les collections de Lucien Bonaparte¹²². En effet, le tableau décrit ci-dessus, exposé en 1798 au Salon des artistes français de Paris – appelons-le le *Philoctète* du Louvre car c'est là qu'il est conservé aujourd'hui – décorera La Salle des Conférences de la Chambre des Députés (Le Palais Bourbon)¹²³, alors qu'une version différente, en plus petit (« Philoctète, de moyenne grandeur, sur toile », dit le catalogue de 1812), figure dans la collection de Lucien Bonaparte: en 1804 ce tableau est exposé dans la première chambre des appartements du prince, et fait partie du lot que son propriétaire veut vendre en 1815 et 1816¹²⁴. Appelons ce tableau d'après le lieu actuel de conservation le *Philoctète* de Pointe-à-Pitre¹²⁵. Ce Philoctète regarde sa proie et saisit de sa main gauche l'aile de l'oiseau noir – un corbeau ? – qu'il a tué, tenant son arc à têtes d'aigle (comme celui du Philoctète de Drouais) et la flèche qu'il vient d'utiliser de sa main droite. À la différence du Philoctète du Louvre qui implore le ciel ou gémit, celui-ci est si concentrer à atteindre sa proie qu'il ouvre la bouche.

Guillon Lethière est l'auteur d'une troisième peinture représentant Philoctète, un tableau qu'on aurait dû citer en premier, vu qu'il passe pour une esquisse pré-

¹²¹ Giuseppe Antonio Guattani, *Memorie enciclopediche romane sulle belle arte*, t. 3, Carlo Mordacchini, Roma, 1809, p. 117. Événements de janvier 1808.

¹²² Giuseppe Antonio Guattani décrivant le *Philoctète* de la collection de Lucien Bonaparte mentionne la blessure provoquée par la flèche pour châtier son parjure, et renvoie à la tragédie de Sophocle – Marina Natoli, « Luciano Bonaparte, le sue collezioni e le sue dimore a Roma e nel Lazio (1804–1840) », in *Paragone*, n° 489, nov. 1990, pp. 89–90. La notice qui accompagne la gravure réalisée par G. Folo d'après cette peinture renvoie seulement à la tragédie de Sophocle: « Philoctète souffrant par la morsure venimeuse d'un serpent, suite de la vengeance des Dieux, a été abandonné par les Grecs dans l'île de Lemnos. » – Béatrice Edelein-Badie, *La collection de tableaux de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Réunion des musées nationaux, 1997, p. 212.

¹²³ C. Harmand, *Manuel de l'amateur des arts dans Paris, pour 1824*, Paris, Hesse et Pélicier, 1824, p. 177.

¹²⁴ Le tableau qui fait 113 × 138 cm est mentionné dans *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte: cent quarante deux gravures*, Londres, Guillaume Miller, 1812, et dans *Collection de gravures choisies d'après les peintures et sculptures de la galerie de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, A. Ceracchi, 1822. V. aussi Béatrice Edelein-Badie, *op. cit.*, pp. 211–212.

¹²⁵ Le Musée municipal Saint-John Perse de Pointe-à-Pitre, Guadeloupe, l'a acquis grâce à une souscription publique – *Destination Guadeloupe*, n° 10, mars–avril–mai 2003.

paratoire de la peinture de 1798, le *Philoctète* de Brest¹²⁶. Le peintre y représente un vieillard affaibli, habillé de loques, incapable de s'emparer d'une chèvre qu'il avait tuée d'une de ses flèches; des oiseaux effrayés (par le chasseur ou par l'orage qui se prépare) volent au-dessus de sa tête.

Ces trois versions d'un même sujet, *Philoctète à Lemnos*, différentes à bien des égards, ont en commun le thème de la proie difficile à récupérer; le personnage est représenté dans un décor rocheux, au bord de la mer, et sa silhouette se détache sur le ciel et la mer – un ciel menaçant et une mer agitée¹²⁷.

Plusieurs gravures d'après ces peintures sont en circulation au début du XIX^e siècle. Grâce à l'initiative de Charles Paul Landon, conservateur des peintures du Louvre, une gravure de Charles Normand censée reproduire le *Philoctète* du Louvre est publiée en 1803¹²⁸. Filippo Pistrucci et Giovanni Folo sont chargés de faire des gravures d'après le *Philoctète* se trouvant dans la collection de Lucien Bonaparte pour les catalogues de 1812 et de 1822¹²⁹. Or, les gravures de Normand et de Pistrucci, qui devaient copier deux tableaux distincts, sont pratiquement identiques, à quelques différences près, notamment l'oiseau, un échassier dans le tableau du Louvre, un corbeau dans celui ayant appartenu à Lucien Bonaparte.

Le *Philoctète* de Lethière est copié par Bartolomeo Pinelli qui veut montrer la vie malheureuse du héros à Lemnos – selon la légende de sa gravure, *Infelice situazione di Filottete nell'isola di Senno* [sic!]¹³⁰. Son *Philoctète* prend appui sur son pied malade, comme le *Philoctète* de Pointe-à-Pitre, mais a jeté son arc pour s'agripper au rocher d'une main, tandis qu'il saisit de l'autre l'oiseau percé par la flèche.

¹²⁶ *Philoctète à Lemnos*, 33,8 × 44,4 cm, a été acquis par le musée de Brest dans le commerce parisien en mars 1972 (inv. 72-7-1) et a été exposé dans le cadre de l'exposition *La peinture française de David à Delacroix* en 1974–1975 – *Renaissance du Musée de Brest: Acquisitions récentes*, n° 8, Musée du Louvre, Musée de Brest, 1975, p. 66; J.-P. Cuzin, «Nouvelles acquisitions, tableaux de la période néo-classique», in *La Revue du Louvre et des musées de France*, t. 22, Conseil des musées nationaux, 1972, p. 467.

¹²⁷ Au moins deux dessins préparatoires sont connus, l'un se trouve au Musée des beaux-arts de Rouen, n° d'inventaire AG 1975.4.1400, l'autre est sur le marché américain – Mina Gregori, *Luciano Bonaparte, le sue collezioni e le sue dimore a Roma e nel Lazio (1804–1840)*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1995, p. 348; Béatrice Edelein-Badie, *op. cit.*, p. 211.

¹²⁸ Charles Paul Landon, *Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux-arts*, t. 4, Paris, Didot, 1803, pl. 72.

¹²⁹ *Choix de gravures à l'eau-forte d'après les peintures originales et les marbres de la Galerie de Lucien Bonaparte: cent quarante deux gravures*, Londres, chez Guillaume Miller, 1812; *Collection de gravures choisies d'après les peintures et sculptures de la galerie de Lucien Bonaparte, prince de Canino*, Rome, A. Ceracchi, 1822. Il y aurait une autre gravure, anonyme, dans une collection privée – Béatrice Edelein-Badie, *op. cit.*, p. 211.

¹³⁰ Bartolomeo Pinelli, *Avventure di Telemaco*, 1827, in-folio de 41 × 54 cm, contenant un frontispice et 100 gravures. *Philoctète* apparaît dans six images, dont une qui traite un thème inédit, *Filottete mostra ad Ulisse il luogo di sepoltura di Ulisse*.

Épilogue contradictoire. La postérité immédiate du *Philoctète* de Lethière est inattendue : la peinture a stimulé la veine satirique d'un caricaturiste qui s'en est servi pour une charge contre Napoléon I^{er} et son exil à l'île d'Elbe¹³¹. Une jambe chaussée d'une botte, l'autre d'une sandale, la cheville et le mollet protégés par un bandage, un bras nu sortant d'un uniforme militaire à épaulettes¹³², le carquois au dos, le manteau impérial flottant derrière lui, Napoléon-Philoctète veut s'emparer de sa proie – un échassier blanc qu'il a saisi par une patte. Le caricaturiste ne manque pas de rendre la végétation tropicale de la peinture de Lethière et d'ajouter un serpent qui menace Napoléon-Philoctète, comme pour renforcer la référence mythologique.

Paysage historique à Lemnos

PIERRE-HENRI DE VALENCIENNES, *PYRRHUS APERCEVANT PHILOCTÈTE DANS SON ANTRE À L'ISLE DE LEMNOS*, 1789. Dix ans avant que Lethière expose son *Philoctète* Pierre-Henri de Valenciennes avait placé Philoctète dans un cadre naturel assez exotique. Ce paysage historique porte traditionnellement le titre *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'île de Lemnos*, bien que le fils d'Achille soit accompagné d'Ulysse. La présentation du livret du salon est sans intérêt pour la composition (outre les dimensions, 2 pieds 1 pouce de haut sur 3 pieds de large – 68,4 × 98,9 cm)¹³³, plus utile s'avère la notice parue dans la *Correspondance littéraire* :

À en juger par le catalogue, on pourrait prendre tous ces paysages pour des tableaux d'histoire. L'un est intitulé *Œdipe trouvé par le berger* ; l'autre *Pyrrhus apercevant Philoctète dans son antre à l'île de Lemnos*, etc. Ces scènes historiques ne se trouvent cependant placées que dans un coin du tableau et n'ont jamais été traitées par l'artiste que comme de faibles épisodes du sujet principal. Le second de ces tableaux offre beaucoup plus d'intérêt que le premier. Le désordre que l'on suppose devoir régner dans un lieu inhabité est supérieurement rendu, tout y porte un grand caractère. (*Correspondance littéraire*, Novembre 1789)

¹³¹ Eau-forte aquaillée, 26,5 × 20,7 cm, conservée à la Bibliothèque Thiers, Paris.

¹³² Le bras nu doit être mis en relation avec la légende : « Nicolas Philoctète dans l'Île d'Elbe (N'a jamais passé la Manche) ».

¹³³ « Vers la dixième année du siège de Troies, les Grecs ayant appris de l'Oracle qu'ils ne pourroient prendre cette ville, si Philoctète, qu'ils avoient abandonné dans l'isle de Lemnos à cause de l'infection de sa plaie, ne leur apportoit les flèches d'Hercule, députèrent vers lui Ulysse & Pyrrhus, fils d'Achille. » – *Explication des peintures, sculptures et gravures de Messieurs de l'Académie royale*, Paris, Imprimerie des Bâtimens du Roi & de l'Académie Royale de Peinture, 1789, p. 30.

La grotte de Philoctète occupe la partie droite du tableau. Philoctète, nu, est assis sur un bloc de pierre à l'entrée de sa grotte, près d'un ruisseau. Sa jambe malade pliée est posée sur le rocher qui lui sert de siège. Philoctète est en train d'éventer sa plaie avec l'aile blanche d'un oiseau quand quelque chose le distrait de son action et lui fait lever la tête. Néoptolème et Ulysse, portant les fameux costumes militaires aux ptéryges, les heaumes lacés, essaient de se frayer un chemin à travers les folles herbes. À bord de leur nef, plusieurs marins s'affairent, partiellement cachée par un rocher. Notons que la position du Philoctète éventant sa plaie de Valenciennes ressemble plus à celle du personnage du relief de Mantoue qu'à celle du Philoctète de Drouais.

À l'époque où Valenciennes composait son paysage historique les artistes avaient déjà mis en place des conventions en matière de représentation de Philoctète : le héros devait être entouré d'objets rappelant sa condition royale et militaire, mais aussi l'héritage d'Hercule ainsi que sa vie à Lemnos. Valenciennes suit cette tradition et distribue autour du héros un heaume luisant, un énorme bouclier rond, l'arc et le carquois rempli de flèches ; un oiseau blanc et un autre brun gisent à même le sol.

Le tableau considéré comme un des chefs-d'œuvre du peintre entre dès 1789 dans une collection privée – il apparaît sur le marché de l'art le 22 mai 1933 et de nouveau 12 novembre 2015 quand il change de main une nouvelle fois. *Le Philoctète* de Valenciennes est une source d'inspiration pour d'autres peintres qui réfléchissent à ce type de composition, notamment les élèves du maître dont le jeune Achilles-Etna Michallon.

JEAN-ANTOINE CONSTANTIN, DIT CONSTANTIN D'AIX, est l'auteur de deux lavis ayant pour thème *Ulysse et Néoptolème dérobant les – ou s'emparant des – flèches de Philoctète*, réalisés probablement entre 1800 et 1810 : dans un paysage accidenté et sauvage, avec des arbres à moitié secs, envahis de lianes et de lichens, et des montagnes de schiste, apparaissent trois personnages, d'une part Philoctète, placé au centre de la composition, et, d'autre part, Néoptolème et Ulysse. Dans un lavis Philoctète tient une flèche et l'arc (l'arc est posé sur le genou de sa jambe malade, enveloppée dans un linge jusqu'à mi-mollet) ; un bouclier ovale, le carquois et des animaux chassés gisent autour de lui¹³⁴. Le visage tourmenté, il regarde plein d'inquiétude vers Néoptolème et Ulysse ; celui-ci, de dos, montre du doigt Philoctète. Dans l'autre lavis Philoctète est représenté dans une position de défense, le bouclier,

¹³⁴ « Plume, encres noire et grise, lavis gris et brun et aquarelle sur mise en place au crayon de graphite et à la pierre noire ; papier vergé blanc ; 71,3 × 56,7 cm – Musée Jenisch Vevey – Centre national du dessin, dépôt d'une collection particulière. » – le dossier de presse de l'exposition *La tentation du dessin. Une collection particulière* – du 23 juin au 14 octobre 2012 –, Musée Jenisch de Vevey.

l'arc et le carquois placés près de lui¹³⁵. Néoptolème et Ulysse sont cette fois juste derrière lui, Néoptolème armé d'une lance. Ce qui choque dans ces compositions élégantes et soignées est l'aspect du héros : Philoctète est nu, un simple linge enroulé autour de ses hanches, mais porte un heaume, comme Néoptolème et Ulysse, en costume militaire à l'antique.

L'ambassade à Lemnos

Qu'elle soit inspirée de la tragédie de Sophocle ou/et du *Télémaque* de Fénelon, la rencontre de Philoctète avec les ambassadeurs dépêchés par Agamemnon telle qu'elle est imaginée par les artistes du XVIII^e siècle et même du XIX^e siècle présente quelques caractéristiques : Philoctète est assis dans sa grotte ou à l'entrée de son abri (sauf dans la version préliminaire de Fabre, où Philoctète est debout) ; les deux émissaires, côte à côte, se tiennent debout devant l'archer (à l'exception du dessin de Carstens, où Néoptolème est près de Philoctète) ; Philoctète est (presque) nu, alors que les émissaires sont en costume d'apparat.

L'examen de ces compositions impose la comparaison avec d'autres documents iconographiques – les gravures illustrant le *Télémaque* de Fénelon, les gravures représentant les costumes de théâtre. En effet, ces documents conservent les stéréotypes successifs en matière de représentation des personnages antiques : les costumes successifs de Philoctète, qu'il s'agisse du personnage de l'*Œdipe* de Voltaire ou du héros de la tragédie de La Harpe, permettent de saisir une évolution en matière de reconstruction historique. Le costume de Philoctète comportait deux accessoires excentriques, le casque à crinière et le vêtement en peau de fauve. Il n'est donc pas étonnant de les voir exhiber dans les tableaux du dernier tiers du XVIII^e siècle si un personnage comme Louis-François-Sébastien Fauvel croit – en 1811 – identifier dans les fragments de marbre du temple d'Aphaïa (Egine) Philoctète « reconnaissable par un mufler de lion que figure son casque, comme l'ami et le compagnon d'Hercule »¹³⁶.

JEAN-JOSEPH TAILLASSON, *ULYSSE ET NÉOPTOLÈME ENLEVENT À PHILOCTÈTE LES FLÈCHES D'HERCULE*, 1784–1785. Jean-Joseph Taillasson expose son morceau de réception à l'Académie royale de peinture et de sculpture intitulé *Ulysse et Néoptolème*

¹³⁵ Ce lavis fait 62,1 × 47,2 cm ; il faisait partie avec le lavis mentionné ci-dessus de la même collection particulière, mais a été vendu aux enchères.

¹³⁶ Lettre du 13 septembre 1811 de Fauvel (1753–1838) adressée au duc de Bassano – Ph.-E. Legrand, « Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel antiquaire et consul (1753–1838) », in *Revue Archéologique*, troisième série, t. 30, janvier-juin 1897, pp. 394–395.

enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule au Salon du Louvre de 1785¹³⁷. Les personnages sont surpris à l'intérieur de la grotte, ce qui indique comme source littéraire *Télémaque*¹³⁸; l'entrée de la grotte laisse voir un relief montagneux. Philoctète est assis sur un vaste lit improvisé, accolé à la paroi étrangement crevassée de la grotte; derrière lui, la peau d'un lion dont la tête aplatie est minutieusement rendue. Deux morceaux de tissu recouvrent ses hanches et s'enroulent autour de son bras gauche, tombant jusqu'au sol. Sa peau claire forme une tache dans l'obscurité de la grotte et sa nudité rend encore plus saugrenue la mise de ses visiteurs, vêtus de costumes d'apparat, avec des heaumes extravagants et des sandales d'une élégance baroque. Le héros cache pudiquement son pied malade, grossièrement enveloppé dans des linges, derrière son autre pied. Il est jeune, robuste, les cheveux et la barbe frisés¹³⁹. Au pied du lit on aperçoit un casque à crinière rouge, un vase partiellement recouvert d'un linge blanc et un oiseau, probablement un rapace, percé d'une flèche, objets qui rendent compte aussi bien du statut antérieur de Philoctète que de son existence présente sur l'île. Comme la plupart de ses confrères du XVIII^e siècle, Taillasson ignore la toxicité des flèches héritées d'Hercule et les laisse traîner n'importe où.

Les deux visiteurs, debout, tentent de raisonner Philoctète. Néoptolème, qui n'est qu'un adolescent, tient d'une main l'arc attaché à un carquois rond. Les gestes des personnages sont assez contradictoires, surtout si on ne se laisse pas captiver par la mise en scène générale. Philoctète, les sourcils froncés, regarde Néoptolème et son poing serré peut indiquer une menace ou trahir son impuissance. Néoptolème, le bras tendu, indique de son index une direction difficile à deviner – il désigne peut-être Troie ou évoque des événements passés. Seuls les gestes d'Ulysse sont sans équivoque: de sa main droite il indique le ciel pour faire savoir qu'il accomplit la volonté des dieux et de sa main gauche il se excuse de vouloir faire du mal à l'archer (« Ce n'est pas pour vous tromper [...] ni pour vous nuire, que nous venons; c'est

¹³⁷ Après avoir appartenu à la collection de l'Académie Royale, la peinture qui fait 277 × 211 cm passe en dépôt aux Petits Augustins (1818) pour être acquise par le Musée du Louvre en 1855. Elle sera déposée à l'École des Beaux-Arts de Paris en 1872, au Couvent des Minimes de la Citadelle de Blaye, ville natale de Taillasson, en 1952, avant de retourner au Musée du Louvre en 1988, n° d'inventaire 8079. Une esquisse arrêtée ayant appartenu au peintre Joseph-Marie Vien, le maître de Taillasson, sera vendue le 17 mai 1809 (on ignore le nom de l'acheteur).

¹³⁸ On considère que seul Néoptolème entre dans la grotte dans la tragédie de Sophocle. Par contre, dans le roman de Fénelon qui comprime les deux discussions Philoctète-Ulysse, on peut supposer qu'Ulysse attend sinon dans la grotte du moins à son entrée. Voici le sujet de la peinture d'après le livret du salon: «Après un accès de douleur, suivi d'un assoupissement, Philoctète s'aperçoit que ses flèches lui ont été enlevées; il reconnaît Ulysse, qui avait conseillé aux Grecs de l'abandonner dans l'île, il lui témoigne toute son indignation. Les guerriers lui annoncent qu'ils viennent de la part des dieux pour le conduire au siège de Troie.»

¹³⁹ Un critique déplore que «la figure du héros malheureux ressemble trop à une figure académique» – *Correspondance littéraire*, décembre 1785.

pour vous délivrer, vous guérir, vous donner la gloire de renverser Troie et vous ramener dans votre patrie. » – *Télémaque*, XII).

JEAN BRIANT ET SES *PHILOCTÈTES*. Taillasson essuie plusieurs échecs aux concours auxquels il se présente pour obtenir une bourse lui permettant de se perfectionner à Rome et décide finalement de se rendre en Italie à ses frais en compagnie de Pierre Lacour (1745–1814). De retour en France Taillasson s’installe à Paris, alors que Lacour rentre à Bordeaux où il devient membre de l’académie en 1779 et fonde une école de dessin. Aurait-il suggéré à son élève Jean Briant (1760–1799) de présenter devant l’Académie de Bordeaux une peinture ayant pour titre *Ulysse enlevant les flèches de Philoctète*, sujet récemment traité par son ancien condisciple?¹⁴⁰ Quoi qu’il en soit, le jeune artiste exécute ce projet et obtient l’argent pour son séjour à Rome; de retour en 1791 il décide de s’installer à Toulouse où il aurait peint un *Philoctète à Lemnos*, *Le Naufrage de Virginie* et *La Mort de Léandre*, « autant de sujets où il lui était loisible d’évoquer de grands souvenirs dans de nobles décors »¹⁴¹.

Certes, l’auteur cité ci-dessus peut se tromper et mentionner *Ulysse enlevant les flèches de Philoctète* sous le nom de *Philoctète à Lemnos*. Par le plus grand hasard un dessin signé Briant représentant Philoctète a été signalé récemment. L’artiste représente Philoctète dans un paysage sauvage, sous un arbre effeuillé et tordu; nu, recouvert à peine d’un drapé, comme dans le tableau de Taillasson, Philoctète, assis sur un rocher, soulève de ses deux mains sa jambe malade, le pied enveloppé dans un linge¹⁴². Il hurle de douleur et son visage émacié indique une longue souffrance. À ses côtés, à même le sol, un vase qui rappelle par sa forme et sa taille celui du tableau de Taillasson, un arc et un casque.

ASMUS JAKOB CARSTENS, *PHILOCTÈTE MENAÇANT ULYSSE AVEC L’ARC D’HERCULE*, 1790. Un digne représentant du néo-classicisme nordique, élève d’Abildgaard qui continue sa formation à Rome, Asmus Jakob Carstens (1754–1798) représente Philoctète hors de sa grotte menaçant Ulysse avec son arc¹⁴³; horrifié, la bouche ouverte, Néoptolème saisit la flèche. Ulysse montre du doigt Philoctète, tout en regar-

¹⁴⁰ Il présente son tableau le 23 août 1786 – Henry Lapauze, *Jean Briant paysagiste (1760–1799)*, Paris, Imprimerie Georges Petit, 1911, p. 16. Le jeune Briant voulait récolter des fonds pour étudier à Rome.

¹⁴¹ Idem, p. 22. *Philoctète à Lemnos* de Briant est le morceau de peinture couronné par l’Académie de Bordeaux le 19 septembre 1787 – *Le Port des lumières. La peinture à Bordeaux, 1750–1800*, Musée des beaux-arts de Bordeaux, 1989, p. 21.

¹⁴² Le dessin a été mis en vente aux enchères le 11 mai 2013 par Concept Art Gallery, Pittsburgh, sous le titre *Saint François*!

¹⁴³ Asmus Jakob Carstens, *Philoctète menaçant Ulysse avec l’arc d’Hercule*, crayon, encre brune et aquarelle sur du papier jaune, 49,5 × 58,8 cm, 1790, Staatlichen Museen zu Berlin – Kupferstichkabinett.

dant Néoptolème. Trois autres personnages distribués autour des héros manifestent leur frayeur. Les Grecs portent des costumes militaires, seul Philoctète porte une sorte de pagne et son pied malade est enveloppé d'un linge. Carstens le représente vieux (Ulysse aussi est un vieil homme à la barbe blanche), encore vigoureux, les cheveux sales, le visage buriné. Il est présenté s'arc-boutant pour bander son arc, s'appuyant sur un rocher de son pied malade. Il est nu-pieds, comme les deux soldats grecs assistant à la scène.

Le même épisode suscite l'intérêt de JACQUES RÉATTU (1760–1833) : Philoctète tout nu (la draperie qui le recouvrait s'est détachée), assis sur un rocher, le pied malade appuyé contre un rocher, bande un arc géant ; Néoptolème s'interpose entre lui et Ulysse : d'une main il veut dissuader l'archer de lancer la flèche, de l'autre il touche le poignet d'Ulysse, comme pour le rassurer (ou l'empêcher de se protéger de son bouclier, pensant que la flèche ne partira pas)¹⁴⁴. L'attitude des personnages fait penser plus à une scène inspirée par le roman de Fénelon que par la tragédie de Sophocle – et pas du tout par Homère¹⁴⁵.

NICOLAS ANDRÉ MONSIAU, *PHILOCTÈTE DANS L'ISLE DE LEMNOS*, 1791. Les documents du musée d'Amiens où est conservée cette peinture de Nicolas André Monsiau (1754–1837) donnent comme date de création l'année 1810. Pourtant, ailleurs on affirme que Monsiau a exposé son *Philoctète* au salon de 1791. Ainsi, le livret du salon du Louvre de 1791 mentionne un *Philoctète dans l'Isle de Lemnos*¹⁴⁶, et les précisions apportées par l'autre référence contemporaine excluent toute ambiguïté quant au sujet : dans le livret de l'Académie le titre de la peinture est *Phyloctète dans l'Île de Lemnos, à qui Ulysse vient demander les flèches d'Hercule*¹⁴⁷. Par ailleurs, Lan-

¹⁴⁴ Jacques Réattu, *Philoctète menaçant Ulysse avec les armes d'Hercule*, 1794–1795, Arles, musée Réattu, 868.1.228 ; 126 (cat. Simons 1986) – légende : *Philoctète après avoir repris les armes d'Hercule menace Ulysse*.

¹⁴⁵ « Cette œuvre s'apparente, par son inspiration antique, aux Réattu de la période italienne, tel le dessin à la plume pour le tableau *Jupiter, Apollon, Neptune* qui date de la fin de 1793. [...] Ce dessin de Philoctète à Lemnos, constitue sans doute la dernière illustration que Réattu ait donnée d'un thème d'Homère. » – Katrin Simons, *Jacques Réattu, 1760–1833, Peintre de la Révolution française*, Alençon, Arthena, 1985, p. 43.

¹⁴⁶ « 626. Philoctète dans l'Isle de Lemnos. Par M. Monsiau, Ac. » – *Ouvrages de peinture, sculpture et architecture, gravures, dessins, modèles, etc. exposés au Louvre par ordre de l'assemblée Nationale au mois de septembre 1791, l'an III^e de la liberté*, Paris, De l'imprimerie des Batimens du roi, 1791, p. 45. Selon le livret Monsiau a présenté huit ouvrages à cette exposition, n^{os} 6, 13, 248, 288, 311, 371, 415, 626.

¹⁴⁷ « *Philoctète dans l'île de Lemnos* (n^o 626 ; n^o 157 du livret de l'Académie avec le titre : *Phyloctète dans l'Île de Lemnos, à qui Ulysse vient demander les flèches d'Hercule*) » – Jean-François Heim, Claire Béraud, Philippe Heim, Jean Tulard, *Les salons de peinture de la Révolution française : 1789–1799*, Paris, C.A.C. Édition, 1989, p. 291.

don, qui fait état de la présence de cette grande peinture au Salon de 1810, ne mentionne pas qu'elle y soit exposée pour la première fois¹⁴⁸. Monsiau semble s'être inspiré de *Télémaque* de Fénelon, peut-être aussi de la peinture de Taillasson (les masses de pierres, le contraste entre Philoctète, presque nu, et ses visiteurs en costume d'apparat, Philoctète assis sur son lit de fortune)¹⁴⁹. La scène est plus dynamique que chez Taillasson, même si l'artiste est moins doué¹⁵⁰ : Philoctète, contorsionné, sa jambe malade placée sur un rocher, le bandage partiellement défait, s'appuyant sur sa jambe valide pour lancer avec plus de force sa flèche en direction d'Ulysse, serre son carquois auquel est attaché l'arc. Ulysse semble tenir un discours grandiloquent, ponctué de gestes emphatiques. Il doit s'agir d'une sommation de partir, car Ulysse semble désigner de son bras tendu une destination lointaine – et d'ailleurs une nef les attend. Néoptolème se jette sur Philoctète pour retenir son bras armé, manifestant son horreur devant la réaction de l'archer. Philoctète est furieux, alors qu'Ulysse a une attitude calme, comme s'il était convaincu du bien-fondé de ses décisions.

Mentionnons aussi les dessins du même artiste illustrant les *Métamorphoses* d'Ovide dont un Hercule sur le bûcher : Philoctète, en costume militaire, un manteau sur ses épaules, allume le bûcher. Les deux héros font des gestes amples, pathétiques. L'arc et le carquois rempli de flèches sont placés au premier plan, à côté d'une hache¹⁵¹.

FRANÇOIS-XAVIER FABRE, *ULYSSE ET NÉOPTOLÈME ENLÈVENT À PHILOCTÈTE L'ARC ET LES FLÈCHES D'HERCULE*, 1800. Philoctète est pour François-Xavier Fabre (1766–1837) beaucoup plus qu'une simple référence mythologique. Il en a entendu parler peut-être déjà à l'Académie Royale de peinture et de sculpture où il est noté sur

¹⁴⁸ Monsiau « a peint cette année la *Retraite de madame de la Vallière aux Carmélites*. [...] Le même artiste a exposé quatre autres tableaux, *Philoctète dans l'île de Lemnos*, un *Trait de la valeur d'Alexandre au siège de la ville des Oxidraques* [...], un *Centaure jouant avec ses enfants*; l'*Extase de Sainte Thérèse*. » – Ch. P. Landon, *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts*, Paris, Imprimerie de Chaignieau aîné, 1810, pp. 98–99. La peinture qui fait 244 × 309 cm se trouvait dans les collections du Louvre (Louvre INV.6770) avant d'être emprunté au Musée de Picardie d'Amiens en 1864 et transféré à ce musée en 2004 (Numéro d'inventaire actuel : M.P.2004.17.158). Il n'est pas exposé et paraît en mauvais état. Je remercie M. Matthieu Pinette et M. Gauthier Gillmann, responsable de la photothèque des musées d'Amiens, de m'avoir permis d'entrer en possession d'une photo du tableau de Monsiau et de la notice correspondante du musée.

¹⁴⁹ « C'est le moment où, après qu'Ulysse lui a fait rendre ses armes, Philoctète dit à Néoptolème : laisse-moi percer mon ennemi. » – *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivans, exposés au Musée Napoléon, le 5 novembre 1810*, Paris, Dubray, 1810, p. 73 (n° 581).

¹⁵⁰ V. François Guizot, *Études sur les Beaux-Arts*, Paris, Didier, 1852, pp. 30–31.

¹⁵¹ *Les Métamorphoses d'Ovide*, traduction nouvelle par Mathieu-Guillaume-Thérèse Villenave, t. 3, Paris, F. Gay, Ch. Guestard, 1807, gravure n° 86, p. 306.

le registre d'entrée comme élève de David¹⁵², il entend parler pendant son séjour à Rome comme pensionnaire de l'Académie de France à Rome, où il rencontre d'autres jeunes artistes dont Drouais, Gauffier, le sculpteur Barthélemy Corneille¹⁵³, tous ayant traité le sujet. Il est à Rome quand Drouais meurt, il ne peut manquer son *Philoctète* exposé à l'Académie avant d'être envoyé en France. Il en entend parler lorsqu'il rencontre le couple Alfieri-la comtesse d'Albany. Le poète s'était mis à traduire la tragédie de Sophocle en 1797 et continuait son travail en 1798, comme l'avoue la comtesse d'Albany dans ses lettres :

Vous voulès sçavoir ce que fait le poète ? Il étudie le grec ; il a traduit trois tragédies grecques, une de chaque auteur : *Philoctède* (sic) de Sophocle, *Alceste* d'Euripide, que vous avez entendu, et les *Persiames* d'Eschile. Il fait de grands progrès dans cette langue. Cela le distrait et l'occupe.¹⁵⁴

Finalement il s'empare de ce mythe papillonnant d'un artiste à un autre : installé depuis 1793 à Florence où il peint des portraits, des paysages et des tableaux d'histoire si on le lui demande, Fabre reçoit en 1800 une commande de « ce fou de Lord Bristol », comme l'appellent la comtesse et Alfieri – « un tableau grand comme nature : *Philoctecte, à qui Ulysse et Néophtholème viennent enlever les armes d'Hercule, quand il est dans son isle déserte avec sa playe à la jambe* »¹⁵⁵. Le travail avance rapidement : le 5 juillet la comtesse annonce que le peintre « a ébauché son grand tableau de *Ulysse et Neophtholeme qui viennent chercher les armes d'Hercule que possédoit Philoctète* »¹⁵⁶, le 2 août elle pense qu'il le finira « dans le courant du mois »¹⁵⁷.

Le Musée Fabre possède deux peintures traitant le même sujet, le tableau commandé par lord Bristol et son esquisse préparatoire¹⁵⁸. Comme chez Valenciennes,

¹⁵² Pierre Marmottan, « La jeunesse du peintre Fabre », in *Gazette des Beaux-Arts*, n° XV – 2, février 1927, p. 93.

¹⁵³ Fabre vient à Rome avec Barthélemy Corneille en décembre 1787 – lettre de Ménageot à d'Angiviller du 12 décembre 1787.

¹⁵⁴ Lettre à Teresa Regoli Mocenni et à l'archiprêtre Luti du 17 juillet 1798 – *Lettres inédites de la comtesse d'Albany à ses amis de Sienne, 1797–1820*, t. I, édition de Léon-G. Pélissier, Paris, 1904, pp. 109–110.

¹⁵⁵ Lettre du 3 mai 1800 adressée par la comtesse d'Albany à Teresa Regoli Mocenni – idem, p. 270.

¹⁵⁶ Lettre du 5 juillet 1800 adressée par la comtesse d'Albany à Teresa Regoli Mocenni et à l'archiprêtre Luti – idem, p. 296.

¹⁵⁷ Lettre du 2 août 1800 adressée par la comtesse d'Albany à l'archiprêtre Luti – idem, p. 305.

¹⁵⁸ Le tableau est vendu par les héritiers de lord Bristol au collectionneur et marchand d'art J.-B.-P. Lebrun qui le met en vente les 5–6 avril 1811 ; il sera acheté par Charles X en 1826 – Paul Marmottan, « La jeunesse du peintre Fabre », in *Gazette des beaux-arts*, 1927/01, pp. 109–110. Pendant longtemps le tableau signé et daté en bas à gauche (S.D.b.g. : F.X. Fabre faciebat Florentiae 1800), qui fait 288 × 453 cm, a été exposé à l'Ambassade de France auprès du Vatican. Il a été par la suite conservé dans les réserves du musée du Louvre à Paris (Dépôt du Musée du Louvre, Numéro

la scène de la confrontation est déplacée en dehors de la grotte, les trois personnages se trouvant près de la grotte, près de la mer aussi (les marins préparent la nef pour prendre la mer). Ulysse porte un casque en métal qui rappelle la forme de son célèbre *pilos*, alors que Néoptolème est coiffé d'un casque corinthien avec un panache de crin en forme de crosse. Philoctète possède le même casque, mais sans panache, placé bien en vue près de lui (par terre dans l'esquisse à l'huile, sur un rocher près de l'entrée de la grotte dans le grand tableau). Fabre ne manque pas de placer près de Philoctète d'autres objets mentionnés par Sophocle, un vase, quelques simples, un rapace mort¹⁵⁹. Dans le grand tableau il ajoute un bâton, dans l'esquisse, un chiffon placé près du vase. Dans l'esquisse Fabre représente aussi la seconde entrée de la grotte.

À la différence d'Ulysse qui, sous le manteau, porte l'uniforme militaire, le fils d'Achille n'est pas habillé comme un soldat : il porte une sorte de tunique courte, brodée, dont la partie gauche s'est détachée, dénudant à moitié sa poitrine, laissant apercevoir une grande partie d'un corps rose, dont la couleur contraste avec celle des corps d'Ulysse et Philoctète. On aperçoit pourtant la poignée de son épée, la lame disparaissant sous un drapé rouge. Le Néoptolème de Fabre rappelle le Philoctète d'Akimov par sa jeunesse et une certaine sensualité qui se dégage de son corps rose que les drapés flottants ne couvrent qu'à moitié. L'intention du peintre, conforme au texte de Sophocle, était de présenter Néoptolème comme un éphèbe (vêtements, couleur de la peau), en contraste avec les guerriers adultes.

Dans l'esquisse Philoctète, de profil, partiellement couvert de haillons, les bras tendus, les doigts écartés, est assis sur un rocher, à l'entrée de sa grotte. Ses yeux écarquillés expriment son extrême désarroi. Néoptolème serre contre sa poitrine le précieux carquois, élégamment décoré, tenant l'arc à têtes d'aigle de son autre main. Ulysse saisit son poignet ; de son bras gauche il montre le vaisseau prêt à prendre la mer. Dans la grande peinture les personnages sont distribués de la même manière, Philoctète étant cette fois debout, dans la même attitude de supplication, et regardant Néoptolème droit dans les yeux. Ulysse ne s'intéresse qu'à celui qui est en possession des armes d'Hercule dont il guette la moindre réaction la bouche entr'ouverte.

Ces trois hommes rangés en frise livrent plusieurs messages : le malheureux hirsute, en haillons, avec son casque sans crinière, a été une fois un guerrier aussi fier

principal : INV 4361), avant d'être transféré en décembre 2006 dans les locaux du Centre Interrégional de Conservation et Restauration du Patrimoine de Marseille afin d'être restaurée grâce au soutien financier de Montpellier Agglomération. Le tableau a été par la suite ré-encadrée *in situ* au musée Fabre dans un cadre copiant un modèle de style Empire en bois doré. L'esquisse préparatoire qui fait 28 × 44 cm a été acquise par la Communauté d'Agglomération de Montpellier en 2005 (Inv. : 2005.1.1).

¹⁵⁹ Au Musée Fabre est exposée une *Étude de chat-huant dit grand duc*, 37,5 × 50 cm, don de Fabre au Musée de Montpellier, n° 825.1.81.

qu'Ulysse; les vestiges élégants et richement décorés de son état antérieur, l'arc et le carquois, sont en possession du personnage imberbe du milieu, qui porte le même type de casque que lui et se présente lui aussi à moitié nu, sans porter le costume d'un guerrier; Néoptolème placé entre Philoctète et Ulysse résume bien sa situation dans la tragédie de Sophocle, tiraillé entre deux modèles d'héroïsme. Car cette fois la source du peintre est évidemment le *Philoctète* de Sophocle et non Fénelon.

Un dessin que Fabre a légué au Musée de Montpellier et un autre qui lui a été attribué et a été vendu aux enchères ont pour sujet *Philoctète abandonné sur l'île*: le héros y est représenté hirsute, nu, seul dans sa grotte, assis à même le sol, le pied enveloppé d'un linge. Dans le dessin du Musée Fabre Philoctète, l'air résigné, l'arc, le carquois, un grand vase, un oiseau transpercé d'une flèche placés près de lui, semble essayer de soulever sa jambe malade, dont le bandage s'est défait¹⁶⁰. L'autre dessin, moins élaboré, présente Philoctète dans sa grotte, s'appuyant sur un bras, faisant un geste ample de son autre bras¹⁶¹. L'artiste aurait-il hésité en 1800, lorsque lord Bristol lui commande la peinture ayant pour sujet Philoctète, entre deux projets, celui de figurer Philoctète seul et celui de représenter le moment de sa confrontation avec ses visiteurs? Ou faut-il y voir les esquisses d'un autre projet que Fabre, auteur de plusieurs tableaux représentant un seul personnage nu, grandeur nature – *Soldat romain au repos*, 1788, *Le Repos du Gladiateur*, vers 1789, *Saint Sébastien expirant*, 1789, *La mort d'Abel*, 1791 –, aurait aimé réaliser, peut-être lui aussi une commande de lord Bristol, un *Philoctète abandonné à Lemnos* cette fois¹⁶²?

Le *Philoctète* de Fabre sera, semble-t-il, imité par un peintre italien, Luigi Basiletti, en 1810¹⁶³ – la peinture, disparue, est connue grâce à une esquisse préparatoire conservée dans une collection particulière. La peinture est célébrée dans un sonnet de Giuseppe Colpani – *Al signore Luigi Basiletti per il Filottete da lui dipinto. Sonetto* – et reproduite par Luigi Basoli dans *Raccolta di prospettive serie, rustiche e di paesaggio* (gravure de Francesco Rosaspina)¹⁶⁴.

¹⁶⁰ Musée Fabre, *Philoctète abandonné* (esquisse), 16 × 20 cm, n° d'inventaire 837.1.570.

¹⁶¹ *Philoctète abandonné sur l'île de Lemnos*, dessin au crayon noir, 17 × 24,50 cm – Vente Artcurial – Briest-Poulain-F.Tajan – Vente aux enchères du lundi 20 juin 2011. À rapprocher ce dessin des études pour *Saint Sébastien* (France, coll. part.) ou pour *Abel expirant* (Lyon, musée des Beaux-Arts).

¹⁶² Laure Pellicer, « François-Xavier Fabre et les sources littéraires antiques », in *Bulletin de l'Association Guillaume Budé. Lettres d'Humanité*, 1983, t. 43, issue LH-42, p. 395.

¹⁶³ *Luigi Basiletti a Roma e a Napoli. "Ricordi di viaggio" di un pittore neoclassico*, a cura di Maurizio Mondini, AAB Edizioni, 1999, p. 14.

¹⁶⁴ Mentionnons aussi une esquisse conservée au Musée de Boulogne-sur-Mer, *Philoctète, Néoptolème et Ulysse dans l'île de Lemnos*, un album de croquis contenant des scènes de l'histoire de Philoctète (n°s d'inventaire RF 35903, 26 et 27) conservé au Département des Arts Graphiques du Louvre.

Philoctète enfin doit à sa blessure
une grande partie de sa gloire.
(Ovide, *Pontiques*, III, I, 54)

SCULPTURES

Le couple d'amis Hercule–Philoctète apparaît sur les piliers du Temple de l'Amitié du Parc de Sanssouci, à Potsdam, monument réalisé par CARL VON GONTARD (1768–1770). Quatre couples, Hercule et Philoctète, Nisus et Euryale, Oreste et Pylade, Thésée et Pirithoos, sont représentés sur les médaillons sculptés qui ornent les colonnes du monument. Le profil grave de ce Philoctète sculpté n'est pas celui d'un jeune; il porte au dos le carquois et l'arc. L'amitié masculine était tout à fait légitime dans le cas des hommes exceptionnels, dans le cas « des hommes de génie [qui] ont eu presque tous un ami fidèle pour leur indiquer les grandes choses, pour les y encourager, et pour en jouir avec eux. [...] Oreste avait son Pylade. Hercule son Philoctète »¹⁶⁵. Pourtant, s'agissant d'une commande de Frédéric II, toutes les hypothèses sont permises.

Ce profil de Philoctète du Parc de Sanssouci reste une initiative isolée. Si Philoctète apparaît souvent dans des peintures à côté d'Hercule, un tel sujet ne semble pas avoir intéressé les sculpteurs. Ils seront plus attirés par Philoctète à Lemnos: au moins cinq sculptures précèdent la décision par laquelle la Classe des Beaux-arts impose comme sujet du Prix de Rome de 1792 *Ulysse et Neoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète, pour le contraindre à les suivre au siège de Troie* (le prix ne sera remis qu'en 1797).

CHARLES-LOUIS CORBET OU CORBÉ est l'auteur d'« une figure en terre, d'un pied de haut, représentant Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos » exposée au Salon de l'Académie des Arts de Lille en 1782 qui sera acquise par M. de Calonne, intendant de Flandre et d'Artois. L'artiste présente deux ans plus tard au même salon « l'esquisse terminée de Philoctète de 18 pouces de proportion »¹⁶⁶. FRANÇOIS-NICOLAS DELAISTRE (1746–1832) expose aux Salons de l'Élysée de 1785 et de 1797 une

¹⁶⁵ Citation de *Mélanges tirés des manuscrits de feu madame Necker*, Paris, Charles Pougens, an VI, d'après *La Décade philosophique, littéraire et politique*, t. 1, Paris, l'an 7 de la République, p. 82.

¹⁶⁶ Jules Houdoy, *Artistes inconnus des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles. Académie des Arts de Lille. Charles-Louis Corbet, sculpteur*, Paris, A. Aubry et A. Detaille, 1877, pp. 116–117.

figure de plâtre de 3 pieds intitulée *Philoctète dans l'île de Lemnos se plaignant aux Dieux de la blessure qu'il s'est faite avec les flèches d'Hercule*. La figure, qui sera son morceau d'agrément en 1789, est perdue¹⁶⁷, mais une esquisse en terre cuite a été identifiée dans une collection particulière (H 33 cm, diamètre du socle 19,5 cm) et permet de mieux comprendre la démarche de l'artiste : le héros est entouré des objets devenus obligatoires autour de Philoctète, le casque, les flèches, l'arc et un oiseau mort « la tête pendant et les ailes ouvertes »¹⁶⁸.

Le commentaire sarcastique d'un critique contemporain de la même trempe que ceux qui interdisaient le *Philoctète* de Sophocle sur scène parce qu'il contrariait les conventions apparaît aujourd'hui comme un éloge : le *Philoctète* de Delaistre, comme le *Philopæmen* de Joux, le *Socrate* de Milot, fait partie des « productions qui n'ont que le mérite d'une imitation fidelle de la Nature, pauvre & dégradée »¹⁶⁹. Ces jugements négatifs ne découragent pourtant pas les artistes à continuer de traiter le sujet : AUGUSTIN FÉLIX FORTIN (1763–1783), premier prix de Rome en 1783, présente le 23 avril 1789 comme morceau d'agrément un *Philoctète en figure académique*¹⁷⁰, BARTHÉLÉMY CORNEILLE, à l'époque pensionnaire à Rome, exécute un *Guerrier solitaire* qui serait en fait un Philoctète¹⁷¹. GUILLAUME BOICHOT (1735–1814) avait créé vers 1788 un *Philoctète dans l'île de Lemnos* (morceau d'agrégation à l'Académie de sculpture)¹⁷². Une pièce lui étant attribuée a été récemment vendue aux enchères : Philoctète est étendu sur la peau du lion, l'arc glissé sous sa jambe valide ; de sa main droite il soulève sa jambe malade (son pied est enveloppé de bandages). Comme le Philoctète de Delaistre, il lève sa tête vers le ciel ; il hurle sa souffrance et son impuissance : son front ridé, ses yeux vides, sa bouche ouverte sont autant d'indices de sa déréliction. Dans le catalogue de la Galerie de Bayser de

¹⁶⁷ Delaistre fut agréé à l'Académie le 30 juillet 1785 sur cet ouvrage exposé au Salon de la même année – André Fontaine, *Collections de l'Académie royale*, Paris, H. Laurens, 1910, p. 206.

¹⁶⁸ Séverine Darroussat, « François-Nicolas Delaistre (1746–1832) : sculptures retrouvées ou inédites, portraits de famille », in *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, Société de l'histoire de l'art français, F. de Nobelet, 2006, pp. 117–118.

¹⁶⁹ *Observations critiques sur les tableaux du Sallon de l'année 1785, pour servir de suite au Discours sur la Peinture*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, p. 21.

¹⁷⁰ Fortin fut agréé à l'Académie le 23 avril 1789 sur son *Philoctète en figure académique* en plâtre (ouvrage disparu) – André Fontaine, *op. cit.*, p. 206.

¹⁷¹ « Le s^r Corneille a fait un *Philoctète* qui a généralement [sic!] fait plaisir. Pour l'étude et l'expression, on lui reprochera peut-être de s'être un peu aidé du *Laocon* [sic!]. Mais d'ailleurs cette figure lui fait honneur pour un bon sentiment d'étude et de vérité [...] » – *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, le 15 septembre 1790.

¹⁷² Les informations sont confuses à ce sujet, un autre auteur indiquant comme morceau d'agrément *Téléphe roi de Mysie s'arrachant de la cuisse une flèche lancée par Achille*, sculpture présentée au salon de 1789, n° 284. Un *Philoctète* attribué à Boichot, 23 × 39 × 14 cm, a été vendu aux enchères le 14 avril 2010 par Sotheby's.

Paris est mentionné un autre Philoctète de Boichot : c'est probablement une étude qui présente le héros assis, la jambe malade allongée. Par ailleurs, le héros abandonné sur l'île de Lemnos sert de modèle pour Saint Roch, conçu par le même artiste comme un Philoctète chrétien¹⁷³.

Un artiste russe, MIKHAÏL IVANOVITCH KOZLOVSKY (1753–1802), se laisse gagner par l'engouement des Français pour le mythe de Philoctète. Lors de son second séjour à Paris (1788–1790) il aurait exécuté un groupe en marbre (ou en plâtre) *Philoctète et le Berger* « que l'artiste devait offrir un jour à Marie Féodorovna »¹⁷⁴. Le titre semble indiquer une approche inédite du mythe de Philoctète. Il a réalisé en 1789 un *Philoctète* conservé aujourd'hui dans un musée russe de la région de Leningrad – Literary and Artistic Estate-Museum Priyutino. Dans un article d'Elena Karpova le personnage est correctement identifié comme Philoctète (la sculpture portait antérieurement le titre *Achille blessé*)¹⁷⁵ : les accessoires obligés sont là, le casque, le carquois, l'oiseau percé d'une flèche. Le héros est surpris en train de bander son arc, son pied malade contracté. On peut regretter que l'artiste ait décidé de traiter d'une manière assez conventionnelle le sujet, vu que dans ses dessins préparatoires il avait imaginé plusieurs poses très originales¹⁷⁶.

Déjà à la fin du XVIII^e siècle en France Philoctète n'est plus un sujet rare dès lors que tant d'artistes le choisissent pour leur morceau d'agrément ou de réception. Remarquons que, à la différence de la peinture, la sculpture de petite dimension ayant pour sujet Philoctète est une spécialité française. Rien d'étonnant donc à ce qu'on l'ait proposé comme sujet du Prix de Rome de sculpture, avec cette description précise, *Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches d'Hercule à Philoctète, pour le contraindre à les suivre au siège de Troye*. Le premier prix de Rome est CHARLES-ANTOINE CALLAMARD, les seconds prix, François Milhomme et J.-L. Duval (le concours est en 1792, mais rendu en 1797)¹⁷⁷. Malheureusement, la sculpture de Callamard a disparu, mais un jeune peintre, Pierre Narcisse Guérin, aurait fait un

¹⁷³ Lettre de Boichot à Repoux de 1803 : « C'est un Philoctète chrétien, voilà l'idée que j'en ai eue. » – Jules Guillemin, « Guillaume Boichot », in *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de Chalon-sur-Saône*, t. V–III^e partie, 1872, p. 36.

¹⁷⁴ Denis Roche, « Les Sculpteurs russes, élèves de Nicolas-François Gillet (I) », *La Revue de l'art ancien et moderne*, n° 166, t. XXIX, 15^e année, Paris, p. 128. Anna Féodorovna (Juliana Henrietta Ulrike de Saxe-Cobourg) avait épousé le grand-duc Constantin Pavlovitch le 5 février 1796.

¹⁷⁵ Елена Карпова, *Михаил Козловский*, Palace Editions, 2007, pp. 5–66.

¹⁷⁶ Idem, pp. 19–21. Je remercie Mme Nina Antonova, directrice en chef du Musée Priyutino, d'avoir mis à ma disposition une photo de la statue de Kozlovsky, qui fait 30 × 41,5 × 28,5 cm, n° d'inventaire ППТ КП-6590 – <http://www.russianmuseums.info/M25item>

¹⁷⁷ *Magasin encyclopédique ou Journal des Sciences, des Lettres et des Arts*, t. 3, Paris, chez Fuchs, 1797, p. 544. Les informations sont transmises aussi dans *The Monthly Magazine*, octobre, 1797, p. 283.

dessin d'après cette sculpture¹⁷⁸. Ce qui frappe dans ce dessin est la ressemblance avec la peinture de Fabre : à droite, Philoctète, nu, assis sur un rocher à l'entrée de sa grotte, le pied malade enveloppé de bandages, la peau d'un fauve retenu par un ruban couvrant son dos et son siège, s'agrippe à la tunique de Néoptolème qui le regarde dans les yeux et semble s'expliquer ; le fils d'Achille est en possession du carquois et de l'arc, que touche aussi Ulysse ; celui-ci désigne du doigt leur nef, près de laquelle deux soldats sont prêts à intervenir. Néoptolème ne porte pas d'uniforme militaire, mais une tunique, comme chez Fabre. Près de Philoctète, un oiseau aux ailes déployées et le casque corinthien ; les deux autres personnages portent le même casque.

*

À la différence de la peinture, qui enregistre déjà quelques belles réussites en matière de représentation de Philoctète dans le dernier quart du XVIII^e siècle, la sculpture n'en est qu'à ses premiers tâtonnements : quelques petites sculptures, correctes, pas très originales, c'est tout ce que les artistes produisent dans ce domaine. Anticipant sur l'évolution des sculptures ayant pour thème Philoctète au XIX^e siècle, on peut conclure qu'une grande statue, un chef-d'œuvre, se laisse toujours attendre.

¹⁷⁸ Nantes, Musée départemental Dobrée, numéro d'inventaire 943.2.1.

ANNEXE

SOURCES TEXTUELLES ET ICONOGRAPHIQUES DU MYTHE DE PHILOCTÈTE (DU MOYEN ÂGE JUSQU'AU DÉBUT DU XIX^e SIÈCLE)

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
565	Jean Malalas, <i>Chronographe</i>		
11 ^e s	Georges Cédrenus, chronique		
12 ^e s	Jean Tzetzés, <i>Histoire de la guerre de Troie</i>		
12 ^e s	Constantin Manassès, <i>Cronica</i>		
v. 1160	Benoît de Sainte-Maure, <i>Le Roman de Troie</i> , poème épique		
1183–1190	Joseph d'Exeter, <i>Phrygii Daretis Yliadis libri sex</i> , poème épique		
1246	Albert von Stade, <i>Troilus</i> , poème épique		
fin 12 ^e – déb. 13 ^e s	Herbort von Fritzlar, <i>Liet de Troye</i> , poème épique		
v. 1264	Jacob van Maerlant, <i>Histoire de Troie</i> , poème épique		
1270–1284	Alphonse X, <i>General Estoria</i>		
1280	Guido delle Colonne, <i>Historia destructionis Troiae</i> , poème épique		
1287	Konrad von Würzburg, <i>Trojanerkrieg</i> , poème épique		
déb. 14 ^e s	<i>Ovide moralisé</i> , adaptation anonyme en vers des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide		
14 ^e –16 ^e s	Chroniques médio-bulgares		

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1350–1375	Boccace, <i>Genealogia deorum gentilium</i>		
1355	Pétrarque, <i>Lettres familière</i>	<i>Roman de Troie</i> , BnF, ms 782, enluminure	1340–50
1375–1377	Giovanni dei Bonsignori, <i>Ovidio metamorphoseos vulgare</i> , adaptation d'après Ovide	Ovide, <i>Métamorphoses</i> , Lyon, ms 742, enluminure	vers 1385
1374–1386	Geoffrey Chaucer, <i>The Legend of Hysipyle and Medea</i> , poème épique		
1385	Juan Fernández de Heredia, <i>Grant Crónica de Espanya</i>		
v. 1400	<i>The Gest Hystoriale of the Destruction of Troy</i> , poème épique	Sénèque, Bibliothèque Bodléienne, Ms Lat. 86, enluminure	vers 1400
1403	Christine de Pizan, <i>Le livre de la mutation de fortune</i> , poème épique		
1409	Laurent de Premierfait, <i>Des cas des nobles hommes et femmes</i> , traduction		
1412–1420	Dan John Lydgate, <i>Troy Book</i> , poème épique		
avant 1431	Jean de Courcy, <i>Chronique</i>		
avant 1450	<i>Curial et Guelfe</i> , roman		
1443	Pedro de Chinchilla, <i>Libro de la Historia Troyana</i>	Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , Bibl. roy. Belgique, ms 9262, atelier du maître d'Antoine de Bourgogne, enluminures	1464–1467
1464	Raoul Le Fèvre, <i>Recueil des Histoires troyennes contenant troys livres</i> , roman	Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , Bibl. roy. Belgique, ms 9263, Le Maître d'Antoine de Bourgogne, enluminure	1464–1467
		Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , Bibl. Arsenal, ms 3692, Le Maître aux grisailles fleurdelisées, enluminure	1468
		Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , Bibl. roy. de Belgique, ms 9254, Maître de la Chronique d'Angleterre, enluminures	1470
		Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , La Haye, Koninklijke Bibliotheek, ms 78 D 48, imitateur de Loyset Liédet, enluminures	1470
1449–1480	<i>Histoire de la première destruction de Troie</i> , poème épique	Raoul Lefèvre, <i>Le livre nommé Hercules</i> , Vienne, Öst. Nationalbibl., Cod. 2586, Maître de Jacques d'Armagnac, dessins à plume	1475

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
		Raoul Le Fevre, <i>Recueil</i> , BnF, ms 59, Maître de la Chronique d'Angleterre, enluminures	Avant 1492
		<i>Comment Hercules [...] conquist l'isle aux moutons</i> , tapisserie	1476–1488
1484	<i>La Bible des poètes</i> , adaptation en prose des <i>Métamorphoses</i> d'Ovide	Raoul Lefèvre, <i>Recueil</i> , gravures	1490
1490	Joanot Martorell, <i>Tirant lo Blanch</i> , roman	<i>La Bible des poètes de methamorphoze</i> , BnF, enluminure	1493
1490	Juan de Burgos, <i>Crónica troyana</i>		
1497	Giovanni dei Bonsignori, <i>Ovidio metamorphoseos vulgare</i> , adaptation d'après Ovide	Raoul Lefèvre, <i>Histoires de Troyes</i> , BnF, ms 22552, Le Maître d'Antoine Rolin, enluminures	1495
16 ^e s	Chroniques serbo-croates	<i>Ovidio metamorphoseos vulgare</i> , gravure	1497
avant 1502	Olivier de La Marche, <i>Les Mémoires</i>	Raoul Lefèvre, <i>Les Proesses et vaillances du preux Hercule</i> , gravures	1500
1504	Stephen Hawes, <i>The example of Vertu</i> , poème	<i>Histoire de la première destruction de Troie</i> , BnF, mss 1417 et 1414 enluminure	déb. 15 ^e s
1512	Jean Lemaire de Belges, <i>Les Illustrations de Gaule et singularitez de Troyes</i>	Giorgione, <i>Il Tramonto ou Philoctète à Lemnos</i> , peinture	1477–1510
après 1500	Lilio Gregorio Gyraldi, ouvrages d'érudition	Antonio Lombardo/Giammaria Mosca, <i>Philoctète sur l'île de Lemnos</i> , 4 reliefs	1505–1532
		<i>L'Apothéose d'Hercule</i> , Metropolitan Museum of Art, tapisserie	1515–1520
		<i>Travaux d'Hercule</i> , Palacio Real de Madrid, série de 6 tapisseries	1528
1533	Pedro Núñez Delgado, <i>Crónica y destrucción troyana</i>	<i>Mort d'Hercule</i> , Hampton Court Palace, tapisserie	1530
		Giulio Pippi, <i>Apothéose d'Hercule</i> , dessins	avant 1539
		Benvenuto Tisi/il Garofalo, <i>Apothéose d'Hercule</i> , peinture	1539
1546	Rabelais, <i>Le Quart Livre</i> , roman	<i>Travaux d'Hercule</i> , Vienne, Kunsthistorisches Museum, tapisseries	1539
1551	Natale Conti, <i>Mythologie, c'est-à-dire explication des fables</i>	Pierre Reymond – salières, coffrets émaillés	vers 1540
1552	Pierre de Ronsard, <i>Je ne suis point, ma guerrière Cassandre</i> , poème	Hans Sebald Beham, <i>La mort d'Hercule</i> , gravure	1548

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1553	Pierre de Ronsard, <i>L'Hercule Crestien</i> , poème	Castello Mediceo de Melegnano, <i>La mort d'Hercule</i> , fresque	après 1548
1563	Giovanni Andrea dell'Anguillara, <i>Le Metamorfosi di Ouidio ridotte da in ottava rima</i> , traduction	Cassetta Farnese	1543–1561
1571	Willem Canter, épitaphe	G.-B. Zelotti, <i>Mort d'Hercule</i> , Villa Emo, fresque	1567–1570
1573	Pierre de Ronsard, <i>Les Paroles que dist Calypson ...</i> , poème		
1574	Étienne Jodelle, <i>Les amours</i> , poème		
après 1572	Michel de Montaigne, <i>Essais</i> , II, 37 (<i>De la ressemblance des enfans aux peres</i>)		
1582	Thomas Watson, <i>Hekatompathia or Passionate Centurie of Love</i> , poème		
Avant 1585	Luigi Groto, <i>Caccia dipinta in cento ottave dal Cieco</i> , poème		
1586	Jean Dorat, épitaphe		
1586	Scipione Mazzella, <i>Descrittione del regno di Napoli</i> , ouvrage historique		
1588	William Clowes, <i>A prooued practise for all young chirurgians</i> , traité de chirurgie		
1578–1597	B. de Vigenère, trad. <i>Images de Philost. le Jeune et Héroïques</i> de Flavius Philostrate	Maison d'Althofen, Carinthie, sgraffite	1590
1596	Edmund Spenser, <i>Faerie Queene</i> , poème	Gotthard Ringgli, <i>Philoctetes Being Bitten by the Snake</i> , dessin	fin 16 ^e – déb. 17 ^e s
fin 16 ^e s	Juan Bonifacio, <i>Tragoedia Namani</i>		
1601	Alexander Craig(e), <i>His Reconciliation to Lithocardia after absence</i> , poème		
1601	Girolamo Marafioti, <i>Croniche et antichità di Calabria</i>	Ottavio Semino, <i>Ulysse et Philoctète</i> , plume et encre brune	avant 1604
1613	Thomas Heywood, <i>The Silver Age, The Brazen Age</i> , pièces de théâtre		
1614	François du Souhait, <i>L'Iliade d'Homere Prince des Poetes Grecs, avec la suite d'icelle, Ensemble le Ravissement d'Hele-ne</i> , compilation		
1614	Jean Prévost, <i>Hercule</i> , tragédie		
1615	Patrick Gordon, <i>Penardo and Laissa</i> , roman		

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1635	Isaac de Benserade <i>La Mort d'Achille et la dispute de ses armes</i> , tragédie	Claude Lorrain, <i>Pâris tué par Philoctète</i> , dessin	1635–1645
1634 (1636)	Jean Rotrou, <i>Hercule mourant</i> , tragédie	Claude Vignon, <i>Apothéose d'Hercule</i> , gravure	après 1640
1641	Ortensio Scammacca da Lentini, <i>Filottete</i> , tragédie moralisante	Pietro da Cortona, <i>Apothéose d'Hercule</i> , fresque	1641–1647
		Alessandro Algardi, <i>Hercule sur le bûcher</i> , stuc	1646
		G. van Kuijl, <i>Philoctète à Lemnos</i> , peinture	1647
		Sébastien Bourdon, <i>Apothéose d'Hercule</i> , dessin	vers 1670
1681	Abbé Abeille, <i>Hercule</i> , tragédie	Adriaan Schoonebeek (Ludovic Smids, <i>Pictura Loquens</i>), gravure	1695
1683	Florent Carton-Dancourt, <i>La Mort d'Hercule</i> , tragédie	Luca Giordano, <i>Hercule sur le bûcher</i> , 3 peintures	1670–1697
1693	Jean-Galbert de Campistron, <i>Alcide ou le triomphe d'Hercule</i> , tragédie en musique	Noël Coypel, <i>Junon apparaît à Hercule et Hercule faisant un sacrifice à Jupiter</i> , peintures	1688
1696	Girolamo Frigimelica Roberti, <i>Ercole in Cielo</i> , tragedia per musica		
1699	Fénelon, <i>Les Aventures de Télémaque</i> , roman	Stefano Maria Legnani, <i>Hercule sur le bûcher</i> , fresque	1699–1703
18 ^e s	Istoriia Troadei scrisă de Dit Grecul și Darie Frighii carii când să bătea Troada era în tabără, récit	Gregorio de Ferrari, <i>Hercule sur le bûcher</i> , peinture	1700–1710
1714; 1736	Marivaux, <i>Le Télémaque travesti</i> , roman	Sebastiano Ricci, <i>Hercule sur le bûcher</i> , peintures	1706–1707
1718	Voltaire, <i>Œdipe</i> , tragédie	Jean-Baptiste-Henri Bonnart, gravure	1717
1718	Dominique, <i>Oedipe travesti</i> , parodie		après 1723
1722	Laurent Bordelon, <i>Les Solitaires en belle humeur</i> , roman		
1724	Clearco Froscienna, <i>La Salita d'Ercole in Cielo</i> , intermedio per Musica	Antoine Humblot, <i>Théâtre des Grecs</i> , vignette	1730
1730	Pierre Brumoy, <i>Le Théâtre des Grecs</i> , traduction	Noël-Nicolas Coypel, <i>Aventures de Télémaque</i> , gravure	1730
1736	Jallodin, <i>Les Combats de la Vertu</i> , ballet	Louis Fabricius Dubourg, <i>Aventures de Télémaque</i> , gravure	1734
1737	Ansart, <i>Philoctète ou Voyage instructif et amusant</i> , roman		

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1744	Louis Racine, <i>Ode V</i> , poème		
1747; 1752	Louis Racine, <i>Réflexions sur la poésie</i> ; <i>Traité de la Poésie dramatique</i>		
1748–1774	Diderot, <i>Les Bijoux indiscrets</i> , roman; <i>Paradoxe sur le comédien</i> , essai	Charles-Nicolas Cochin, <i>Théâtre des Grecs</i> , vignette	1749
1750	José Arnal, <i>El Philoctètes</i> , tragédie		
1755	Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun, <i>Philoctète</i> , tragédie		
1755	A.-Fr. Riccoboni, <i>La Rancune</i> , parodie		
1755; 1764	Winckelmann, <i>Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture</i> ; <i>Histoire de l'art chez les Anciens</i>		
1757	Jean-Julien-Constantin Rénout, <i>La Mort d'Hercule</i> , tragédie		
1757	William Wilkie, <i>The Epigoniad</i> , poème épique	Jean-Baptiste Deshayes, <i>Hercule sur le bûcher, sanguine</i> ; <i>Néoptolème enlevant les armes de Philoctète</i> , dessin	1762
1759	Jean-Baptiste de Junquières, <i>L'Élève de Minerve ou Télémaque travesti</i> , poème épique		
1761	Jean-François Marmontel, <i>Hercule mourant</i> , opéra		
1762	Louis Sébastien Mercier, <i>Philoctète dans l'isle de Lemnos à Poëan...</i> , héroïde	Charles Monnet, <i>Les Aventures de Télémaque</i> , gravure	1762
1763	Jean-Georges Noverre, <i>La Mort d'Hercule</i> , ballet		
1766	Lessing, <i>Laocoon</i> , essai		
1768	Jean Favier, <i>Apoteosi d'Ercole</i> , ballet		
1769	Herder, <i>Silves critiques</i> , essai	Carl von Gontard, <i>Philoctète</i> , médaillon sculpté	1770
1770	Charles Le Picq, <i>Trionfi e vittorie d'Ercole</i> , ballet	James Barry, <i>Philoctète dans l'île de Lemnos</i> , peinture, gravures	1770; 1777
vers 1770	<i>Le Solitaire</i> de Charles-Nicolas Mondolot, comédie prologue		
1771	Herder, <i>Traité de l'origine du langage</i>		
1772	Étienne l'Auchery, <i>La Mort d'Hercule</i> , ballet pantomime	Charles Monnet, <i>Les Aventures de Télémaque</i> , gravures	1773
1773	Stefano Raffeï, <i>Filottete addolorato</i> , essai	Nicolai Abraham Abildgaard, <i>Philoctète blessé</i> , peinture, dessins	1774–1775

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1773	Charles Le Picq, <i>Ercole e Dejanira</i> , ballet	David, <i>Patrocle (Philoctète)</i> , peinture	1780
1774	Herder, <i>Philoktetes: Scenen mit Gesang</i>	Baron Regnault, <i>Mort d'Hercule</i> , huile sur panneau	vers 1782
1778	Sieur de Saint-Germain, <i>La Mort d'Hercule</i> , tragédie	Ivan Akimovitch Akimov, <i>Hercule s'immolant en présence de Philoctète</i> , peinture	1782
1779	Charles Le Picq, <i>La morte d'Ecole/La mort d'Hercule</i> , ballet	Charles-Louis Corbet, <i>Philoctète abandonné dans l'île de Lemnos</i> , sculpture	1784
1781	J.-Fr. de La Harpe, <i>Philoctète</i> , tragédie	Jean-Joseph Taillasson, <i>Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les flèches d'Hercule</i> , peinture	1784
1783	<i>Philoctète</i> , tragédie en pot pourri	Christoph Unterberger, <i>Apothéose d'Hercule</i> , peinture	1784–1786
		François-Nicolas Delaistre, <i>Philoctète dans l'île de Lemnos...</i> , sculpture	1785
1786	A.-Fr.-Cl. Ferrand, <i>Philoctète</i> , tragédie	Jean Briant, <i>Ulysse enlevant les flèches de Philoctète</i> , peintures	1786
		Guillaume Boichot, <i>Philoctète</i> , sculpture	1788
1787	Pierre-François-Alexandre Lefèvre, <i>Hercule au mont Cæta</i> , tragédie	Jean-Germain Drouais, <i>Philoctète dans l'île de Lemnos</i> , peinture	1788
1788	Antoine Renou, <i>Philoctète à Lemnos</i> , scène lyrique	Mikhaïl Ivanovitch Kozlovsky, <i>Philoctète</i> , sculpture	1788
1788	Pedro de Montengón y Paret, <i>El Antenor</i> , roman	Nicolas-René Jollain, <i>Philoctète</i> , peinture	1789
1788	Thomas Russell, <i>Sonnet XIII. Suppos'd to be written at Lemnos</i> , poème	Augustin Félix Fortin, <i>Philoctète</i> , sculpture	1789
1790	Alessandro Pepoli, <i>La morte d'Ercole</i> , tragedia per musica	P.-H. de Valenciennes, <i>Pyrrhus apercevant Philoctète</i> , peinture	1789
1790	Francesco Clerico, <i>La morte d'Ercole</i> , ballo tragico mitologico	Fr. Queverdo, <i>Les Aventures de Télémaque</i> , gravure	1790
		Asmus Jakob Carstens, <i>Philoctète menaçant Ulysse</i> , crayon, encre, aquarelle	1790
		Entourage Fr.-X. Fabre <i>Philoctète sur l'île de Lemnos</i> , peinture	vers 1790
1791	Mattia Butturini, <i>L'apoteosi d'Ercole</i> , dramma per musica	Barthélemy Corneille, <i>Guerrier solitaire (Philoctète?)</i> , sculpture	1790
1791	Charles de Saint-Priest, <i>Philoctète</i> , adaptation pour l'opéra	N.-A. Monsiau <i>Philoctète dans l'Isle de Lemnos</i> , peinture	1791
Avant 1793	François-Louis Riboutté, <i>Philoctète</i> , tragédie lyrique		

Année	Source textuelle	Document iconographique	Année
1793	Pierre Lafond, <i>La Mort d'Hercule</i> , tragédie	Ch.-A. Callamard, <i>Ulysse et Néoptolème enlevant l'arc et les flèches à Philoctète</i> , sculpture	1792; 1797
1793	Pietro Angiolini, <i>La Morte d'Ercole</i> , ballo serio-tragico		
1795	Thomas Monro, <i>Philoctetes in Lemnos</i> , tragédie	Jacques Réattu, <i>Philoctète menaçant Ulysse</i> , dessin	1794–1795
1795	Gabiot de Salins, <i>La Mort d'Hercule</i> , pantomime		
avant 1799	Pierre Duplessis, <i>Philoctète</i> , tragédie lyrique	G. Guillon Lethière, <i>Philoctète dans l'île déserte de Lemnos</i> , 3 peintures, 3 gravures	1798
1799	Luciano Francisco Comella y Villamitjana, <i>Hércules i Deyanira</i> , Melodrama tragico	Royal Engagement Pocket Atlas, gravure	1798
		Jean Briant, <i>Philoctète à Lemnos</i> , dessin	avant 1799
vers 1800	Jean-Marie-Nicolas Deguerle, <i>Cenone et Pâris</i> , poème	Fr.-X. Fabre, <i>Ulysse et Néoptolème enlèvent à Philoctète les flèches</i> , 2 peintures, dessins	1800
1802	Pietro Angiolini, <i>L'Apoteosi di Ercole</i> , ballet		
1804	Mayeur de Saint-Paul, <i>Clopinette</i> , parodie		
1806	B. Mëndouze, <i>Philoctète</i> , tragédie lyrique		
avant 1816	Joseph Arquier, <i>Philoctète</i> , opéra		
1818	François Aubry, <i>Drame sur l'arrivée du Philoctète français, avec sa famille dans l'île de Samos</i>		
1819	Giovanni Schmidt (1775–1839), <i>L'apoteosi d'Ercole</i> , dramma per musica	<i>Jeu historique des Aventures de Telemaque fils d'Ulysse</i> , gravure	1814
1821	Parigot, <i>Les Aventures de Partout-Rô-dant</i> , poème semi-burlesque		
1822	Antoine Joseph Reicha, <i>Philoctète</i> , opéra		
1828	Germain Quériau, <i>L'Apothéose d'Hercule</i> , ballet pantomime		



ISBN: 978-606-37-0164-1